BOLETIM número dois

GRUPO DE ESTUDOS DO CENTRO DE PESQUISA DE ARTE & FOTOGRAFIA
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS ano 2 / 2007

Seminário Arte, cultura e fotografia: metodologias de investigação — Tadeu Chiarelli

Imagem fotográfica e produção de conhecimento — Paulo Menezes

Alair Gomes e a cidade como ruína — Alexandre Santos

Imagem fotográfica: fundamentos teóricos e proposições metodológicas — Boris Kossoy

Antropologia, imagem e memória:
de alguns caminhos heurísticos e metodológicos — Etienne Samain e Fabiana Bruno

Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento
dos vetores e das variáveis da produção fotográfica — Rubens Fernandes Junior

Fotografia, álbum de família e regimes escópicos — Silas de Paula

Literatura fotográfica e estudos biográficos:
algumas reflexões em torno da obra do fotógrafo Marc Ferrez — Maria Inez Turazzi

Práticas fotográficas em uma realidade de localização periférica:
o caso do Foto Clube de Minas Gerais — Maria Eliza L. Borges

O híbrido nacional — Antonio Pacca Fatorelli

Fotografia e História:
interfaces, processos de investigação e práticas metodológicas — Antônio R. de Oliveira Júnior

Coleções fotográficas e regimes visuais — Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho

Crítica de processos criativos:
uma possivel metodologia de investigação da fotografia — Cecilia Almeida Salles

Por uma fotografia produtiva:
Moholy-Nagy e a nova visão — Annateresa Fabris

ECA/USP

BOLETIM número dois

GRUPO DE ESTUDOS DO CENTRO DE PESQUISA DE ARTE & FOTOGRAFIA
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS ano 2 / 2007

ECA/USP

BOLETIM número dois

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitora
Suelly Villela
Vice-Reitor
Hélio Nogueira da Cruz
Pró-Reitor de Pós-Graduação
Armando Corbani Ferraz
Pró-Reitoria de Graduação
Selma Garrido Pimenta
Pró-Reitor de Pesquisa
Mayana Zatz
Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária
Sedi Hirano

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Diretor
Luiz Augusto Milanesi
Vice-Diretor
Mauro Wilton de Souza

Comissão de Pós-Gaduação da ECA

Presidente
Maria Immacolata Vassalo de Lopes
Vice-Presidente
Gilbertto Prado

Departamento de Artes Plásticas

Chefe
Marco Buti
Vice-Chefe
Ana Maria Tavares
Secretaria
Aparecida Regina Landanji, Solange dos Santos, Stela Maria Martins Garcia, Raul Cecílio Meneses Júnior

CENTRO DE PESQUISA DE ARTE & FOTOGRAFIA DA ECA/USP

Professores Coordenadores
Tadeu Chiarelli, João Luiz Musa e Mario Ramiro

GRUPO DE ESTUDOS DO CENTRO DE PESQUISA DE ARTE & FOTOGRAFIA DA ECA/USP

Coordenador
Tadeu Chiarelli
Pesquisadores
Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes, Andréa Cortez Alves, Bernadete Maria Panek, Carolina Coelho Soares, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da Silva, Daria Gorete Jaremtchuk (USP/Leste), Eliane Pinheiro da Silva, Heloisa Espada Rodrigues Lima, Laura de Souza Cury, Marco Fábio Cunha Grimaldi, Maria Eliza L. Borges, Thiago Gil de Oliveira Virava, Vanessa Biazioli Siqueira

Apoio Acadêmico
Raul Cecílio Meneses Júnior

BOLETIM número dois

Coordenação Editorial
Heloisa Espada Rodrigues Lima
Laura de Souza Cury
Conselho Editorial
Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes, Bernadete Maria Panek, Carolina Coelho Soares, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da Silva, Heloisa Espada Rodrigues Lima, Laura de Souza Cury, Marco Fábio Cunha Grimaldi, Vanessa Biazioli Siqueira
Projeto Gráfico e Diagramação
Rubens Eduardo Eleutério
Capa
Fábio Brüggemann
Revisão
Carolina Coelho Soares, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da Silva, Eliane Pinheiro da Silva, Heloisa Espada Rodrigues Lima, Laura de Souza Cury, Marco Fábio Cunha Grimaldi, Vanessa Biazioli Siqueira.

Contato
Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP
(55) (11) 3091 4084 – ramal 36
artefotografia@usp.br

© 2006 dos autores

CPArte&Foto / ECA / USP / 2007.
Impresso no Brasil
ISSN 1981-1349

EDITORIAL

O **Boletim número dois** do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas de Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP é dedicado à apresentação das comunicações realizadas pelos participantes do Seminário *Arte, Cultura e Fotografia: Metodologias de Investigação*, realizado entre 29 de agosto e 01 de setembro de 2006, no Auditório Lina Bo Bardi do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Resultado do esforço de organização do Grupo, o Seminário reuniu alguns dos principais estudiosos do país que atualmente pensam as relações entre fotografia, arte e cultura.

Nesse primeiro Seminário, foram privilegiadas questões metodológicas que envolvem os trabalhos dos pesquisadores convidados, revelando um território amplo de possibilidades de reflexão sobre o papel desempenhado pela fotografia no campo da cultura, com ênfase na cena brasileira.

Em paralelo às atividades que levaram à realização do Seminário, o Grupo de Estudos mantém seus encontros semanais, espaço de discussão de textos referentes à metodologia de História da Arte. Questões levantadas por autores ligados direta ou indiretamente ao Instituto Warburg, caso de Ernst Gombrich e Carlo Ginzburg, têm sido o foco de interesse.

O Grupo.

SUMÁRIO

09 Seminário Arte, cultura e fotografia: metodologias de investigação
Tadeu Chiarelli

13 Imagem fotográfica e produção de conhecimento
Paulo Menezes

21 Alair Gomes e a cidade como ruína
Alexandre Santos

29 Imagem fotográfica:
fundamentos teóricos e proposições metodológicas
Boris Kossoy

37 Antropologia, imagem e memória:
de alguns caminhos heurísticos e metodológicos
Etienne Samain e Fabiana Bruno

45 Processos de criação na fotografia:
apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica
Rubens Fernandes Junior

51 Fotografia, álbum de família e regimes escópicos
Silas de Paula

57 Literatura fotográfica e estudos biográficos:
algumas reflexões em torno da obra do fotógrafo Marc Ferrez
Maria Inez Turazzi

65 Práticas fotográficas em uma realidade de localização periférica:
o caso do Foto Clube de Minas Gerais
Maria Eliza L. Borges

73 O híbrido nacional
Antonio Pacca Fatorelli

79 Fotografia e História:
interfaces, processos de investigação e práticas metodológicas
Antônio R. de Oliveira Júnior

85 Coleções fotográficas e regimes visuais
Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho

91 Crítica de processos criativos:
uma possível metodologia de investigação da fotografia
Cecilia Almeida Salles

99 Por uma fotografia produtiva: Moholy-Nagy e a nova visão
Annateresa Fabris

Seminário *Arte, cultura e fotografia: metodologias de investigação*

Tadeu Chiarelli[1]

Resumo

O objetivo da comunicação é apresentar a trajetória do Grupo de Estudos de Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, e apresentar as razões pelas quais o Seminário *Arte, cultura e fotografia: metodologias de investigação* está sendo realizado.

Palavras-chave: Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia; Grupo de Estudos de Arte & Fotografia; História da Arte; História da Fotografia.

Gostaria de agradecer a todos os colegas que aceitaram o convite do Grupo de Estudos de Arte & Fotografia para participar deste Seminário, deixando seus afazeres aqui em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, Fortaleza e Campinas. Também agradeço ao público que contribuiu para o sucesso deste evento com o preenchimento, quase imediato, das vagas.

Igualmente agradeço ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), sobretudo ao seu chefe, Marco Buti, à secretária Stela Martins Garcia e a Raul Cecílio Meneses Júnior, que concorreram para a execução deste encontro como mais um item dos vários esforços que empreendem para o êxito das atividades rotineiras do Grupo.

Meus sinceros agradecimentos aos próprios membros do Grupo, em especial a Ana Cândida de Avelar, Carolina Soares, Daniela Maura Ribeiro, Heloisa Espada, Laura Cury e Vanessa Biazioli que se empenharam no sentido de que a idéia deste Seminário saísse dos planos para transformar-se em realidade.

Por último, sou grato aos amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), Andrés Martín Hernández, Ronaldo Bianchi, Ana Maria Pereira e Milú Villela que prontamente nos deram o devido apoio com o empréstimo deste auditório, o pagamento das passagens dos palestrantes de fora de São Paulo e o auxílio extra para a publicação do Boletim n.01 do Grupo de Estudos.

*

Gostaria de iniciar esta minha fala com os votos de boas-vindas a todos e com um relato da breve história deste Grupo de Estudos de Arte & Fotografia.

Se formos buscar a pré-história do Grupo, teremos que nos reportar às aulas e aos grupos de discussão realizados no Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP, nos anos de 1980 e 1990, coordenados pela professora Dra. Annateresa Fabris, a quem o Grupo dedica este Seminário.

O interesse de Annateresa pelas funções assumidas pela fotografia, desde sua invenção no século XIX, e suas relações nem sempre pacíficas com o campo da arte, até o processo de total absorção dentro desse contexto, foi devidamente inoculado em vários de seus alunos tanto da graduação como da pós-graduação.

Portanto, a partir da experiência como aluno de Annateresa, meu interesse pela fotografia foi ampliado, fato que me deixou atento para a possibilidade de estruturar dentro do Departamento de Artes Plásticas, quando surgisse a oportunidade, um núcleo que pudesse discutir o universo de imagens que hoje nos cerca e que foi ampliado a partir da presença da fotografia.

Em setembro de 2003, com os colegas Mário Ramiro e João Musa, criamos o Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia, oficializado junto ao Departamento de Artes Plásticas na reunião do Conselho Departamental no dia 21 de outubro daquele ano.

O objetivo do Centro é integrar, dentro do Departamento, professores e alunos que atuem no campo da produção visual elaborando obras fotográficas ou que usem a imagem fotográfica, e que também, no campo da crítica e da história da arte, reflitam sobre a presença da fotografia e da imagem fotográfica na cena brasileira e internacional.

Creio que, pontuando a conexão entre o Grupo de Estudos de Arte & Fotografia criado em março de 2004, e o Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia, seu motivador inicial, ficará mais fácil entender a dicotomia presente no próprio título do Grupo, questão que sempre nos preocupou. Refiro-me à divisão em grande parte falsa entre "arte" e "fotografia" ali estabelecida.

Para entendermos esse problema, creio que seria importante lembrar que o Centro de Pesquisa, criado em 2003, trouxe para seu interior uma distinção já existente dentro do Departamento de Artes Plásticas entre as disciplinas "práticas" e aquelas "teóricas".

Essa divisão entre "práticas" (no caso, a fotografia) e "teóricas" (a história da arte), levou, primeiramente para o Centro de Pesquisas e depois para o Grupo de Estudos, o preconceito de que, por ser prática, qualquer modalidade artística não pode desenvolver nenhuma reflexão sobre o seu próprio fazer. Tal preconceito, a produção artística, sobretudo das últimas décadas, já colocou por terra, na prática.

[1]Professor Livre-Docente responsável pelas disciplinas de História da Arte, séculos XIX e XX, junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
É coordenador do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia da ECA/USP.

Essa segmentação improdutiva, objeto de discussões ainda marginais no próprio Departamento, deve aos poucos ganhar relevância no debate dentro daquele contexto, uma vez que se percebe ali um movimento de revisão profunda de vários preconceitos há muito arraigados no ensino de arte na universidade.

De qualquer maneira, esta situação trouxe outro problema para o Centro de Pesquisa e, na seqüência, para o Grupo de Estudos que dele surgiu. Quando escrevemos "arte e fotografia", não estamos estabelecendo uma diferença apenas entre uma disciplina teórica e outra prática. Estamos separando a arte da fotografia, como se tivéssemos esquecido que a fotografia pode ser arte e, ainda, hoje mais do que nunca, que a arte é cada vez mais fotográfica.

Se já no século XIX, e durante todo o século passado, percebe-se as várias manobras de absorção da produção fotográfica pela arte instituída e vice-versa, atualmente, separar, dentro de uma determinada obra de arte, o que seria "fotográfico" do que não é, torna-se uma tarefa cada vez mais complexa e, muitas vezes, infrutífera.

Como a denominação do Grupo de Estudos de Arte & Fotografia migrou de seu pólo inicial, que é o Centro de Estudos de Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas, fomos levados a refletir, com o passar do tempo, sobre a pertinência ou não de se manter essa nomenclatura, ou de mudá-la para alinhar o Grupo a uma formulação mais atenta ao debate contemporâneo.

Nessa reflexão, chegamos à conclusão de que, mesmo cientes dos problemas implicados em sua denominação, não deveríamos trocar o nome do Grupo por três motivos:

O primeiro deles, e talvez o menos relevante, é verdade, estava ligado ao fato de que, quando aflorou tal discussão entre seus membros, o Grupo já possuía uma mínima trajetória institucional dentro e fora da ECA/USP. A mudança de nome significaria recomeçar um longo processo burocrático, o que não fazia parte dos interesses da equipe.

Em segundo lugar, mesmo que a denominação não satisfizesse aos membros do Grupo, ela facilitava o ingresso de seus integrantes no circuito geral do debate artístico contemporâneo brasileiro que, em grande medida – e apesar dos esforços empreendidos por artistas e alguns teóricos locais, desde os anos de 1970 –, ainda insiste em operar separadamente com as categorias "arte" e "fotografia".

Dentro desse contexto que reputamos ainda bastante conservador, a manutenção do nome "Grupo de Estudos de Arte & Fotografia" facilitaria o ingresso e a atuação do Grupo nesse mesmo campo, pois seu objetivo fundamental é problematizar e ampliar a abrangência desse último

Em terceiro lugar, julgamos importante manter o nome original porque, apesar dos problemas que envolve, ele indica, de qualquer maneira, uma espécie de "verdade metodológica" que interessa ao Grupo enfrentar.

Por mais que saibamos que, hoje, não apenas a fotografia está totalmente mergulhada no âmbito das artes visuais, mas que também a arte se tornou fundamentalmente fotográfica, o objetivo maior dos estudos do Grupo é detectar os momentos em que ocorrem tais mergulhos, e também flagrar aqueles nos quais a arte se torna, efetivamente, fotográfica.

Para tanto, torna-se uma estratégia – uma espécie de tática metodológica – separar a fotografia ou o "aspecto fotográfico" do objeto de arte em estudo para poder analisá-lo com maior acuidade.

*

Estabelecidas essas questões, gostaria de comentar sucintamente as atividades dos membros do Grupo cujas pesquisas já foram concluídas.

Composto por meus alunos de pós-graduação e por alguns alunos da graduação do Departamento de Artes Plásticas, o Grupo, desde seu início, teve dois objetivos como foco: em primeiro lugar, conhecer e estudar as várias metodologias possíveis dentro do vasto campo da história da arte; em segundo lugar, criar conexões entre essas várias metodologias e os estudos específicos no campo da arte e da fotografia no Brasil, universo que agrega todos os trabalhos realizados pelo Grupo.

Conscientes, desde o início, de que integrávamos uma equipe de estudiosos que refletia sobre os vários usos da fotografia a partir de um ponto de vista da história da arte, sabíamos que pensar a fotografia por esse prisma exigia quase uma reinvenção da própria área. Isso porque teríamos que repensar criticamente alguns dos pressupostos mais básicos da história da arte tradicional, como aqueles de autoria, objeto único, originalidade, etc., questão que voltarei a comentar.

Neste sentido, o estudo das metodologias de história da arte, desde o início visou suprir a grande lacuna de disciplinas voltadas para esse interesse, no âmbito dos cursos de graduação e pós-graduação nas universidades brasileiras. Sem a existência de departamentos e de cursos de graduação nessa área, o debate metodológico sobre a história da arte continua sendo, no Brasil – apesar de todos os esforços –, incipiente, quase amador.

Basta dizer que grande parte dos estudos ligados ao campo, realizados nas universidades do país, ainda têm como tema a figura do artista-herói, demonstrando a pouca familiaridade dos estudiosos com outras possibilidades de aproximação com o objeto de arte.

Por outro lado, sempre foi considerado importante o aprofundamento nos estudos de metodologia de história da arte dentro do Grupo porque, ao analisar o universo das pesquisas já realizadas sobre fotografia no

Brasil, descobriu-se que ainda são minoria aquelas que percebem o fenômeno da fotografia pelo viés da história da arte.

Dentro desse núcleo bastante reduzido, nota-se que grande parte dele é ainda constituído por estudos de caráter monográfico, com forte ênfase na figura do artista-herói ou, no caso fotógrafo-herói, detentor de uma "vontade autoral" que tudo pode e tudo consegue. Para manter-se fiel a essa idéia ainda romântica do autor como herói, muitas dessas pesquisas deixam de lado propositada ou inconscientemente, fatos e dados históricos que poderiam colocar em risco tais idealizações.

Excetuando-se esses estudos, temos várias outras abordagens que destacarão apenas elementos técnicos, como se a reflexão histórica sobre a fotografia somente pudesse avançar pela retórica da história da técnica.

Fora esse panorama geral, que tende a absorver de maneira, a nosso ver, mal articulada, certos pressupostos da história da arte mais tradicional, duas outras importantes correntes, hoje, possuem a fotografia como questão: a antropologia e a semiótica.

Os estudos antropológicos, ao insistirem na análise do referente, esmiuçando os componentes do significado da imagem fotográfica, e a semiótica, ao reforçar a pesquisa das várias instâncias do signo fotográfico, têm trazido contribuições importantes para o conhecimento da imagem nos dias atuais, reforçando o poder de ampliação do conhecimento em investigações que, de uma maneira geral, privilegiam significativamente as relações sincrônicas que a imagem estabelece ao ser cotejada com seu entorno, seja ele configurado por outras imagens ou pelo contexto mais amplo onde elas atuam.

Nesse quadro geral, o Grupo de Estudos de Arte & Fotografia busca instrumentalizar seus membros no campo da história da arte – uma história sócio-cultural da arte, diga-se de passagem – para que o fenômeno do fotográfico possa ser percebido no âmbito mais amplo de uma fusão de aspectos sincrônicos e diacrônicos, em que a imagem criada, ou armazenada, ou coletada, possa ser percebida e analisada em seus múltiplos aspectos.

*

Até o presente momento, o Grupo de Estudos de Arte & Fotografia produziu, além de um curso de extensão universitária sobre a fotografia em São Paulo no pós-guerra, três dissertações de mestrado.

A dissertação de Carolina Soares versou sobre a Coleção Pirelli/MASP; a de Daniela Maura Ribeiro abordou as relações da obra fotográfica de German Lorca com a tradição do flagrante e a de Heloisa Espada refletiu sobre o ambiente artístico e cultural de São Paulo entre os anos de 1940 e 1950, em que emergiu a produção das Fotoformas de Geraldo de Barros.

O estudo sobre a Coleção Pirelli/MASP permitiu à Carolina Soares e ao Grupo refletir sobre o processo de legitimação da fotografia como obra de arte, a partir do momento em que ela adentra a instituição do museu. A dissertação traz dados sobre esse processo no Brasil, ao mesmo tempo em que abre para futuras pesquisas uma série de novos objetos relativos à absorção da fotografia pelos museus de arte.

Por sua vez, ao retirar o foco da produção específica de German Lorca para abordá-la dentro da tradição do flagrante – e do pseudoflagrante –, Daniela Maura Ribeiro, ao mesmo tempo em que não repetiu a fórmula da biografia como elemento privilegiado de estudo, possibilitou pensar a produção de German Lorca dentro de um sentido mais amplo, conectando-a a um esquema de representação que até hoje muitos insistem em ver como fruto apenas da genialidade do fotógrafo.

Já no estudo sobre as Fotoformas de Geraldo de Barros, Heloisa Espada, desconfiando dos estudos apenas celebrativos existentes sobre o artista, traz uma outra percepção de sua obra, entendendo-o dentro da grande complexidade do ambiente artístico e cultural paulistano da passagem dos anos de 1940 para a década seguinte.

*

Um dos problemas mais significativos que o Grupo vem sentindo nesses quase três anos de atividades é o fato de que a história da arte, ao ser estabelecida para estudar o objeto único, raro e precioso, entra em colapso quando é obrigada a enfrentar a fotografia que, mesmo podendo manifestar-se como única e rara, atua quase sempre a partir de sua capacidade de ser múltipla e flexível em seus usos e barata em sua produção.

Ter a fotografia como objeto da história da arte é obrigar-se a pensar a própria disciplina, revê-la e atualizá-la, introduzindo outras perspectivas, muitas vezes conseguidas por meio do contato com outras áreas do conhecimento.

Por tal razão, durante os encontros do Grupo, sempre se procurou mesclar as leituras de métodos e de teoria da história da arte a outras áreas. E, na medida do possível, em paralelo a esses estudos, procurou-se, em 2005, inserir na dinâmica do Grupo uma série de seminários internos para que seus membros pudessem entrar em contato direto não apenas com colegas da área de história da arte, que trabalham com arte ou especificamente com fotografia, mas também com colegas das mais diversas áreas que têm ou tiveram a fotografia como questão primordial de suas pesquisas.

O Seminário *Arte, cultura e fotografia: metodologias de investigação* configura-se, na verdade, como uma ampliação, uma socialização mais efetiva do interesse em conhecer mais de perto, e com mais colegas, as inúmeras possibilidades de abordagem da fotografia no Brasil, nos dias de hoje.

É claro que aqui teremos uma brilhante, mas reduzida amostragem dessas várias possibilidades que

vêm sendo discutidas pelo país dentro dessa área tão ampla. Mas esta é apenas a primeira edição do Seminário, de uma série que nós do Grupo de Estudos de Arte & Fotografia esperamos ser longa e produtiva.

Imagem fotográfica e produção de conhecimento[1]

Paulo Menezes[2]

Para Ana Lúcia

Resumo

A relação entre imagem e as Ciências Sociais é conturbada, desde o surgimento de duas das principais disciplinas que as compõem – a sociologia e a antropologia. Desde o último século, essas duas áreas de conhecimento se encontram no meio de um embate entre duas grandes tradições. A primeira surgiu da necessidade durkheiminiana de constituir a sociologia como disciplina de conhecimento científico nos moldes das ciências naturais. A segunda é fruto dessa mesma tradição, nascida de uma divisão de esforços entre Durkheim e Mauss, deixando a sociologia a cargo das sociedades mais complexas, tarefa que ela cumpriria servindo-se de três possibilidades metodológicas clássicas, propostas pelo próprio Durkheim, por Weber e por Marx. A partir daí, pode-se desenvolver uma análise da presença e utilização das imagens fotográficas por essas áreas do conhecimento levando-se em conta as questões da realidade e da parecença.

Palavras-chave: conhecimento, tradições, parecença, realidade, imaginário.

A relação entre imagem e Ciências Sociais nunca foi uma relação tranqüila, fruto de problemas que remontam ao surgimento de duas disciplinas principais que as compõem. Temos visto, neste último século, um embate que já se colocava entre os pressupostos sobre os quais estas disciplinas se consolidaram como áreas legítimas de conhecimento acadêmico para o qual, em conseqüência, tiveram que lutar contra duas grandes tradições.

A primeira, advinda da necessidade durkheiminiana de constituir a sociologia como disciplina de conhecimento científico nos mesmos moldes das ciências naturais, fundamento inexorável de sua analogia biológica, de ver a sociedade como um corpo formado por instituições que deveriam se relacionar segundo funcionalidades harmônicas. Nesta direção, metodologicamente, para criar suas fronteiras com outras disciplinas, em especial com a psicologia, Durkheim retirou do âmbito de possibilidades de conhecimento da sociologia as motivações das ações humanas, retendo, como pertinente, sua dimensão propriamente social, que deveria ser buscada por um método de análise que conseguisse eliminar essas motivações, por um lado, e as possíveis interferências do pesquisador, por outro. Por isso definiu a estatística como base fundamental do método de análise da sociologia, a que conseguiria, ao tratar os fenômenos sociais como coisas, afastando noções prévias e pré-julgamentos, conseguir para a análise dos fenômenos sociais a mesma neutralidade que os cientistas encontravam na análise dos fenômenos físicos ou biológicos.

A segunda, fruto desta mesma tradição, advinda de uma espécie de divisão do trabalho entre Durkheim e seu sobrinho, Mauss, que repartiu nas suas origens o escopo de análise da sociologia para as disfunções das sociedades complexas, legou à antropologia a investigação e o estudo das comunidades e povos na época chamados de primitivos. Enquanto a sociologia logo se repartiu entre três possibilidades metodológicas fundamentais, hoje clássicas, expressas nas teorias de investigação do social propostas por Durkheim, Weber e Marx, teorias ontologicamentes diferentes e antagônicas, a antropologia desenvolveu-se durante décadas sem que esta perspectiva primordial fosse no fundo questionada de maneira contundente, como o fizeram os pós-modernos na década de 80. A utilização de imagens como parte do método de investigação nas Ciências Sociais está, em sua origem, ligada a esta perspectiva de "conhecimento" do povos primitivos, perspectiva ligada aos interesses colonialistas de dominação, como nos mostra o antropólogo Marc Piault:

> é a partir destas imagens e de suas reproduções que se justificarão as atitudes colonialistas o os devaneios exóticos, situando sem cessar os lugares privilegiados do próximo, e os exilados primitivos, selvagens, indígenas e sub-desenvolvidos do distante, numa mesma relação mais ou menos condescendente e brutal de dominação[3].

Sobre a qualificação destas primeiras imagens Piault não deixa dúvidas: "Os filmes trazidos pelos primeiros etnógrafos de campo das primeiras décadas se queriam deliberadamente positivistas". Esse trecho se encontra num subcapítulo de seu livro que se chama, esclarecedoramente, *A objetividade declarada de uma imagem etnográfica.*[4] O que Piault propõe aqui em relação aos filmes pode ser, sem nenhuma mediação, relacionado ao papel da fotografia nos estudos etnográficos dos povos primitivos realizados a partir da segunda metade do século XIX.

Assim, pensar a relação entre imagem e Ciências Sociais, entre fotografia e conhecimento, significa lidar com estas duas tradições que não deixam de assombrar os estudos atuais.

É curioso perceber que esta polêmica se expressa, guardadas as devidas proporções, em uma outra, envolvendo o significado e as possibilidades

[1]Agradeço à FAPESP e ao CNPq pelo apoio na realização desta pesquisa.

[2]O autor é professor do Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo.

[3]PIAULT, Marc. *Antropologie et Cinéma*. Paris: Nathan, 2000, p.72.

[4]Idem, p. 108;106.

epistemológicas da fotografia desde seus mais recônditos primórdios. Não me refiro aqui à polêmica primeira, se fotografia era ou não arte[5], que posteriormente se reproduziu quase nos mesmos termos em relação ao cinema no fim do seculo XIX. Refiro-me a outra polêmica, que se expressa de maneira mais contundente se compararmos as perspectivas expressas por Bazin em seu texto "Ontologia da imagem fotográfica" com as de Walter Benjamin em "Pequena história da fotografia".

Bazin nos diz que o surgimento da fotografia ocorre em um momento especial da história das imagens, que ele chama de querela do realismo. Independente da afirmação bastante questionável, de que vem da origem da pintura e da escultura o "complexo de múmia"[6], ou seja, que desde as suas origens uma "psicologia das artes plásticas" estaria preocupada com o problema da semelhança, aqui entendida como parecença, o que nada mais é do que transportar equivocadamente para os gregos um problema do século XIX, sem qualquer mediação, Bazin nos afirma que "a fotografia não cria, como a arte, a eternidade; ela embalsama o tempo, ela somente o subtrai de sua própria corrupção"[7]. Soma-se a isso a característica de reprodução objetiva e fiel da realidade que o aparelho fotográfico comporta e que se expressa até mesmo no nome dado à sua lente: objetiva. Com isso se conjumina o que Bazin chamava de satisfação completa de nosso apetite de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem estava elidido. A solução não estava no resultado, mas na gênese[8]. Desta proposição se podem derivar algumas interpretações. A primeira delas, que a máquina fotográfica tinha finalmente conseguido, por meio de um aparato mecânico, transpor, sem distorções, a realidade das coisas para a veracidade da imagem da coisa, da cópia. "A objetividade da fotografia lhe confere um poder de credibilidade ausente em toda obra pictórica"[9]. Perspectiva essa que, no caso que nos interessa, da relação entre imagem e sociologia, se beneficiaria de "uma transferência da realidade da coisa para a sua reprodução"[10]. Por mais que possamos sempre dizer que esta é uma perspectiva ingênua, pois todo mundo sabe que uma fotografia não é uma cópia fiel do real, que existe alguém por trás das câmeras que seleciona com o seu olhar o que fotografar, em que momento, de que maneira, sem levar em conta ainda as possibilidades de retoque e falsificação[11], hoje em dia com as câmeras digitais e os programas de digitalização de imagens absolutamente fáceis de serem realizadas, não podemos deixar de perceber que, se em algum lugar Bazin parece ter razão, este é onde ele nos afirma que a "solução não estava no resultado mas na sua gênese". Ou, como diz Sontag, "a fotografia pode distorcer, mas sempre permanece a suposição de que algo semelhante ao que mostra a fotografia existe ou existiu"[12]. Aqui ele toca em um problema muito mais delicado e contundente, que se expressa de maneira acentuada no velho ditado de que "uma imagem fala mais do que mil palavras", de que, se de fato a solução não está no resultado mas na gênese, e esta gênese é o pressuposto psicológico que comanda a percepção, o fato de sabermos intelectualmente que a imagem pode não ser a reprodução fiel do real não se sobrepõe ao fato de que, para a maioria das pessoas, a percepção das fotos como verdade vem antes de seu questionamento intelectual de que pode ser "mentira". A afirmação de Merleau-Ponty, de que "um filme não é pensado, mas percebido"[13], parece aqui iluminar esta nossa perspectiva. Primeiro, de que existe um lapso temporal entre a percepção das imagens e a sua intelecção, que evidentemente é menor no caso das fotografias do que no cinema, pois no cinema não podemos nos deter em uma cena para refletirmos sobre ela com o risco de perdermos toda a continuidade do filme. Mas, mesmo levando esta distinção em consideração, não se pode perder de vista que também não olhamos as fotografias sempre buscando nelas as raízes possíveis de sua construção ou adulteração. O princípio primeiro que comanda a percepção está expresso nas palavras de Bazin, que parecem questionar a possibilidade de um arcabouço conceitual se impor como produtora de sentidos à percepção. Ou seja, nesta direção, o pressuposto de veracidade das imagens não consegue ser demolido por um puro processo de pensamento. Se entrarmos em um cinema para ver um filme e ficarmos o tempo todo pensando que aquilo não é real, que aquilo é uma construção, etc. etc., não vamos ver o filme com outros olhos. Não veremos filme nenhum. Não entraremos no jogo absolutamente necessário para que a ilusão se constitua e os mecanismos de projeção-identificação[14] se realizem. Na caso da fotografia este caso é um pouco mais complicado pois a temporalidade é outra, a articulação das imagens é diferente de uma foto individual, de uma exposição, onde estão em seqüências lado-a-lado, e no caso de um livro, onde a composição em duas páginas cria um outro diálogo para as fotos que estão em cada uma delas, além de se relacionarem, com as que vimos antes e as que veremos depois. Mas acredito que o pressuposto inicial não se modifique, alimentado ainda pelo fato de que a utilização mais comum da fotografia, que se expressa nas fotos de família e de viagem, reforça sobremaneira esta confusão em prol da realidade. Afinal, não é por demais comum as pessoas nos mostrarem fotos de alguém e dizer: este é meu namorado, minha mulher, meu pai? O que se evidencia aqui é a transposição direta da realidade da coisa para a realidade da imagem, de sua *representificação*[15]. Gostaria aqui de ressaltar que não acho o conceito de representação um bom conceito para tratar das imagens do cinema e da fotografia. Como também não acho os muito utilizados conceitos de duplo e de reprodução. Sobre o de reprodução tanto se falou entre as diferenças entre o "real" e as imagens nas duas polêmicas sobre fotografia,

[5]Para uma discussão aprofundada desta questão veja-se MENEZES, Paulo. *A trama das imagens*. EDUSP, 1997, esp. Cap. Caminhos cruzados, pp. 33-46.

[6]BAZIN, André. "Ontologie de l'image photographique". *In*: _____. *Qu'est-ce que le cinema*. Paris: Cerf, 1985, p.9.

[7]Idem, p. 14.

[8]Idem, p. 12.

[9]Idem, p. 13.

[10]Idem, p. 14.

[11]Veja-se por exemplo as realizadas na Rússia de Stalin, na Albânia de Hoxra, e na China pós-Mao discutidas em JAUBERT, Alain. *Les Comissariats aux archives. Les photos qui falsifient l'histoire*. Paris: Bernard Barrault, sd.

[12]SONTAG, Susan. *Ensaios sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981, p. 6.

[13]MERLEAU-PONTY, Maurice. "O cinema e a nova psicologia". *In*: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 115.

[14]MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Minuit, 1956.

[15]Para uma discussão aprofundada desta questão remeto a MENEZES, Paulo. "O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento". *In*: CAIUBY NOVAES, Sylvia et alii (orgs.). *Escrituras da Imagem*. São Paulo: FAPESP/Edusp, 2004, pp. 21-48.

cinema e arte que não preciso me alongar aqui. Sobre o conceito de duplo, sua historicização, como nos aponta Vernant, mostra-nos que desde os gregos, por meio do *Kolossós*, o que se concebia como duplo era algo que tomava o lugar do corpo, para facilitar a passagem de um mundo para o outro. Podia ser uma pedra, um boneco de argila, uma coisa qualquer, pois o seu significado estava no registro do simbólico e não no da parecença. "Substituindo o cadáver no fundo da tumba, o *kolossós* não visa reproduzir os traços do defunto, dar a ilusão de sua aparência física"[16].

No caso da representação, conceito cunhado para as artes plásticas, entre a coisa e sua representação existe sempre a mediação de um conceito, de uma idéia, de uma regra. Por isso nos diz Francastel[17] que a referência de qualquer imagem é a cultura da qual nasceu e não um "real" pressuposto de onde seria referência de imitação ou cópia. O que queremos ressaltar é que os conceitos de representação e de duplo não possuem, em suas origens, nenhuma referência com a parecença, o que quer dizer, portanto, que não existe nestes conceitos a possibilidade de haver confusão entre coisa e imagem da coisa. Esta confusão, por outro lado, é fundamental para se compreender o tipo de relação que a fotografia e o cinema realizam com os espectadores e que ressaltam esta troca de lugares entre o que está na imagem e o que está fora dela, o seu objeto ou assunto.

Benjamim, por sua vez, nos apresenta uma perspectiva muito mais mediada do que a de Bazin. De saída, ele afirma que as primeiras fotografias estavam impregnadas de temporalidade, ao contrário da paralisia bazaniana. Sua relação com o "real" é muito mais sutil:

> A técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem[18].

Com isso, da transposição mecânica chegamos a um chamuscar que marca, mas que não se constitui obrigatoriamente como cópia do que os olhos viram, como propõe Bazin, mesmo que isto esteja ali contido. Ao contrário, "A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar", pois "substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente"[19].

Temos aqui expressa uma grande diferença de ênfase que se transporta para a diferença da utilização das imagens pelas Ciências Sociais. De saída, para Benjamin, o mais interessante na fotografia e que mostraria suas mais profundas perspectivas não é o fato de mostrar o que os olhos já viram, não é o seu pressuposto poder confirmatório mas, ao contrário, de ser um meio de se conseguir desvendar justamente aquilo que os olhos não conseguem ver. Além de seu uso técnico, para investigar características estruturais, de tecidos como o fez a medicina, de plantas e insetos, como o fez a botânica e a zoologia,

> a fotografia revela neste material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica[20].

Com isso Benjamin nos alerta para características da relação entre imagem e espectador muito menos "objetivas" do que as pensadas por Bazin. Benjamin nos abre um outro amplo leque de possibilidades para a investigação e a utilização das imagens que o mero pressuposto realista a um só tempo afasta e vela. Por isso Benjamin enaltece as fotografias de Atget de Paris, que são, quase todas, curiosamente, vazias.

> Esses lugares não são solitários, e sim privados de toda atmosfera; nessas imagens a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou moradores. Nessas obras, a fotografia surrealista prepara uma saudável alienação do homem com relação ao seu mundo ambiente[21].

Aqui Benjamin deixa claro suas diferenças com Bazin. Se temos, por um lado, a fotografia como entidade capaz de objetivamente transpor a "realidade" do mundo para a realidade da imagem, apagando suas mediações, temos, por outro, a fotografia como móvel possível de reflexões de sentido que em muito extrapolam o mero reconhecimento da pseudo "veracidade" da imagem, abrindo aí então portas para um pensamento que busque investigar não mais os indícios de real de uma imagem qualquer mas, em outra direção, as imagens como elementos de constituição de um imaginário que é cada vez mais fundado no visual em todas as suas formas. Assim, entre o dado e o simbólico, o espetáculo da sociologia pode se constituir de maneira diversa do que pretendiam os primeiros etnógrafos de campo.

Essa dimensão simbólica adquire ainda mais importância se levarmos em conta que, desde a década de 70, Marcuse já nos apontava, em seu *Ensaio para a libertação*, um fenômeno então contemporâneo de inversão de realidades entre o mundo e as imagens do mundo. Ele dizia, desde então, que as imagens não eram mais medidas em relação à sua semelhança com o mundo, como eram até então, mas começaram a ser elas próprias a medida do próprio mundo, numa curiosa, mas não isenta de conseqüências, inversão de valores. Vários filmes da época tematizam esta questão. Lembraria aqui apenas de dois. *Blow up*, de Antonioni, de 1967, onde temos em nosso intrépido fotógrafo já um homem dos novos dias, que primeiro acredita na imagem que

[16] VERNANT, Jean-Pierre. "Figuração do invisível e categoria psicológica do 'duplo': o Kolossós". *In*: _____. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 305.

[17] FRANCASTEL, Pierre. "L'objet filmique et l'objet plastique". *In*: _____. *L'Image, la vision, l'imagination*. Paris: Denöel/Gonthier, 1983. p. 193.

[18] BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia". *In*: _____. *Obras escolhidas*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 94.

[19] Idem, *ibidem*.

[20] BENJAMIN, Walter. *Op cit.*, p. 95.

[21] Idem, p. 102.

amplia de maneira decidida até conseguir dar sentido a algo onde a mulher de seu amigo pintor não consegue enxergar nada além de borrões. Da mesma forma que em *Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrick, de 1971, o personagem Alex, na sessão de condicionamento, nos diz que o sangue no cinema é muito mais vivo e real do que é na própria realidade, numa completa desvalorização da segunda. Susan Sontag expressa, de maneira contundente, perspectiva semelhante: "A fotografia não revela simplesmente a realidade, de modo realista. A realidade é investigada, e avaliada, por sua fidelidade à fotografia"[22], independentemente de sua capacidade de mentir, pois data de meados da década de 1840 a invenção, por um fotógrafo alemão, da primeira técnica de retocar os negativos[23]. Nesta direção, em um mundo cada vez mais povoado por imagens, onde se tomam umas coisas pelas outras, Sontag afirma que "a fotografia é a realidade, e o objeto real [como o sangue de Alex] é muitas vezes percebido como algo que decepciona"[24]. Richard Avedon, por sua vez, leva esta perspectiva ao extremo: "A fotografia para mim possui uma realidade que as pessoas não tem"[25]. Nesta direção, além da confusão entre imagem e real que o meio carrega desde as suas origens, e que impregna a constituição de sentido que realiza a maior parte dos espectadores, mesmo os mais cautelosos, soma-se a ela ainda mais outra, de a imagem ter se tornado uma espécie de realidade primeira, que serve de referência para todas as outras. E que nos dá familiaridade com as coisas mais distantes. Não é à toa que Paris está mais perto do que Carapicuíba, para muitas pessoas que nunca foram a nenhuma das duas. Mas uma delas pode ser vista incessantemente pela televisão, o que faz com que as pessoas saibam o que é a Torre Eifel e não tenham a menor idéia de como é a Torre da Estação de trem de uma cidade que está aí na nossa esquina. "Possuir o mundo em forma de imagens é, precisamente, re-experimentar o quão irreal e remota é a realidade"[26].

Assim, da fotografia como evidência, como prova, passamos a uma outra fotografia que ressalta sua própria ambigüidade, entre o consciente e o inconsciente ótico, de Benjamin, de sua fidelidade com a aparência e não com o real, de Sontag. John Berger nos agrega ainda um terceiro elemento. "Toda fotografia nos apresenta duas mensagens: uma mensagem a respeito do evento fotografado e outra relativa a um choque de continuidade", entre o "presente" do momento em que foto foi realizada e um outro presente, aquele de sua visualização, pelo espectador[27].

É nesta clivagem entre coisa, imagem da coisa e espectador que se coloca o grande problema de uma sociologia voltada para a interpretação das imagens e de suas possibilidades de constituição de sentido.

Como vimos, a antropologia herda a perspectiva positivista de ver nas imagens pedaços rearticulados de real, dados visuais empíricos, informação, *data*, o que John Collier Jr. chama de "inventário cultural" (1973). Esta mesma tradição está no centro das tentativas de se pensar as imagens no escopo da sociologia, com amplo desdobramento nas sociologias americana e inglesa, em nomes como os de Jon Prosser e Howard Becker. Suas tentativas, alinhadas com o primado fundamental de se tomar a fotografia como fonte de informação, como fonte de dados, mapeia uma grande possibilidade de se pensar a fotografia em um registro muito próximo daquele propugnado pela antropologia visual até pelo menos meados da década de 80, mas que se mantém disseminada até hoje, com a crítica aos pós-modernos e o retorno, mesmo que modificado, aos velhos paradigmas.

Tal relação está no centro da distinção que Howard Becker tenta realizar entre os três tipos de fotografia que, segundo ele, teriam dimensões sociais: a sociologia visual, a fotografia documental e o foto-jornalismo.

Suas definições são sintomáticas. "Fotojornalismo é o que jornalistas fazem, produzindo imagens como parte do trabalho de fazer saírem jornais diários e revistas semanais"[28]. Nesta direção, fotojornalismo é uma atividade em princípio rápida, na qual o fotógrafo, por mais bem formado que seja, não tem muito tempo para pesquisar e refletir sobre o que vai fotografar, o que faz com que suas fotografias, em geral, reflitam uma compreensão superficial dos eventos e fenômenos fotografados. Pois, afinal, e

> (...) mais importante, os leitores não estão esperando ter de gastar muito tempo decifrando ambigüidades e complexidades que aparecem no jornal diário[29].

Seriam, segundo ele, exemplares deste primeiro tipo fotógrafos como Weegee, Robert Capa e Margareth-Bourke White e exceções, dentro do mesmo padrão, fotógrafos que conseguiram pelo seu trabalho serem independentes o suficiente para questionar este modelo, como Cartier-Bresson e Eugene Smith.

A fotografia documental, por sua vez, estaria ligada historicamente à denúncia da exploração e à reforma social. Seriam fotógrafos que teriam "cavado mais fundo" e, preocupados com a sociedade, jogado um papel importante nas denúncias que, não raras vezes, acabaram por realizar mudanças sociais. Fariam parte deste time fotógrafos nomes como Eugène Atget, August Sander, Lewis Hine e Jacob Riis[30].

Por fim, e o que para nós é mais significativo, sua definição de Sociologia Visual é das mais sugestivas: "é quase completamente a criação de profissionais de sociologia, uma disciplina acadêmica e uma pobre relação com a antropologia visual." Nesta direção, Becker aponta para a falta de densidade acadêmica que as fotografias encontram na área de sociologia o que, em conseqüência, torna seu papel ainda mais confuso do que seria para a antropologia, apesar do esforço de sociólogos visuais

[22] SONTAG, Susan. *Op cit.*, p. 86.

[23] Idem, p. 84.

[24] Idem, p. 140.

[25] Idem, p. 180.

[26] Idem, p. 157.

[27] BERGER, John. *Another way of telling*. New York: Vintage, 1982, p. 86.

[28] BECKER, Howard. "Visual Sociology, Documentary Photography and Photojournalism: It's (almost) All a Matter of Context". *In*: PROSSER, Jon (ed.). *Image-based Research*. London: Falmer, 1998, p. 85.

[29] BECKER, Howard. *Op cit.*, p. 86.

[30] BECKER, Howard. *Op cit.*, p. 87.

como Douglas Harper em definir ao menos um escopo de atuação onde a imagem fotográfica seria pertinente em um estudo sociológico: estudos de interação, para extrair informações em entrevistas, a apresentação de emoções e, por fim, mas não menos significativo, para estudos de cultura material, não por acaso o cerne do uso da fotografia na etnografia[31].

É interessante ressaltar que os fundamentos classificatórios positivistas de Becker o levam a um beco sem saída, pois, no afã de construir uma classificação exaustiva dos usos sociais da fotografia, acaba ressaltando o mesmo problema que os etnógrafos de mesmo matiz encontram na hora de diferenciar o que seria a foto e o filme etnográfico de seus irmãos documentais. Na inexistência de algo que seja interno às imagens das próprias fotos ou de seus filmes, a fundamentação da classificação acaba se transportando para um fator externo e em si nada referente às imagens: ser fruto de pesquisa científica, onde o pesquisador passou grande tempo ao lado daqueles que por fim se dedicaram a fotografar e a filmar. Não me alongarei muito na sensação de completa insatisfação que uma proposição deste tipo causa, pois se nos dois primeiros casos era da imagem que se falava, imagens diferenciais de assuntos por um conhecimento maior e melhor dos temas e pessoas retratadas, no terceiro caso, na ausência desta distinção, muda-se de critério em favor de uma pretensa profundidade de pesquisa que pode não ter efeitos visuais concretos. Na verdade, no mais das vezes e com todas as exceções louváveis que se possa pensar, o que se vê é uma precarização da qualidade dos filmes e das fotos etnográficas em virtude de serem frutos menores e menos importantes da pesquisa científica que se expressa primordialmente em forma escrita.

Posição assemelhada a essa podemos encontrar também em Jon Prosser. Em seu texto *Fotografias no processo de pesquisa sociológica*, explicita três facetas que seriam as fundamentais em um processo de pesquisa que tivesse a fotografia como elemento fundamental: "modelo de pesquisa, coleta de dados e, brevemente, análise"[32]. O que nos interessa ressaltar é que quando vai discorrer sobre as possibilidades de análise das imagens, o que é colocado como problema inicial do pesquisador é "como assegurar a plausibilidade e a credibilidade" da fotografia[33].

Esta aproximação nos mostra o quão perto do paradigma funcionalista estão estes autores em uma remissão direta de se pensar a sociologia apenas como sendo uma sociologia de matriz positivista. Não são levadas em consideração, nem como possibilidades, outras formas de se fazer sociologia que não sejam o mero esforço de se explicar dados empíricos objetivos. Aqui, nestas acepções, a possibilidade de se investigar as formas de constituição do simbólico pela sociologia fica de antemão abandonada como uma impossibilidade frente às evidências de um mundo tomado como objetivamente empírico. Devemos dizer, em defesa de Durkheim, que apesar de ter eleito a estatística como método fundamental da sociologia e de se utilizar de dados primários e secundários em vários de seus estudos, como o famoso *O Suicídio*, a dimensão simbólica nunca esteve longe de suas preocupações, o que se expressou em estudos já não tão ou nada estatísticos como *A Educação Moral*, *A divisão social do trabalho* e *Formas elementares da vida religiosa*.

Para recuperarmos um outro escopo de análise que me parece mais significativo para uma sociologia das imagens, devemos colocar em questão as possibilidades das imagens, e da fotografia em particular, de nos fazer compreender o seu papel nas sociedades atuais como elementos fundamentais de constituição do simbólico e, com ele, do imaginário que dá referência e orienta nossas ações sociais, mais do que nos limitarmos às sua meras possibilidades de reprodução do empírico e diretamente visível.

Nesta direção, devemos levar as ambigüidades acima sugeridas por nossos autores a suas últimas conseqüências epistemológicas.

Um primeiro lugar onde estas diferenças vão se mostrar é na questão do contexto, velho problema da sociologia da arte e, por, conseqüência, de qualquer sociologia que tenha como objeto primordial de investigação as imagens em quaisquer de suas formas e que se desdobra nas possibilidades-limite de análise interna ou externa das obras visuais.

De um lado, autores como Prosser, referindo-se a Trachtemberg, deixam clara a sua perspectiva:

> Fotografias, qualquer que seja sua idade ou história, podem ser esclarecidas ou desencaminhadas se olhadas sem uma 'estrutura de referência'. A 'estrutura de referência' pode vir na forma de um quadro analítico ou dados constituidores, ou seja, de escritos contemporâneos, de notas de campo, de detalhes auto/biográficos sobre o fotógrafo ou participantes. Informações históricas, políticas, sociais, e culturais freqüentemente ajudam nossa interpretação por elaborar um meio do qual a fotografia emerge[34].

Becker não deixa por menos:

> Fotografias adquirem sentido, como todos objetos culturais, de seu contexto. Até mesmo pinturas e esculturas, que parecem existir em isolamento, penduradas nas paredes de um museu, adquirem seu sentido de um contexto feito pelo que foi escrito sobre elas, como também da etiqueta pendurada ao seu lado (...) e de discussões sobre elas e sobre os seus assuntos[35].

Não é preciso ressaltar quão pequeno é o lugar dado, neste tipo de perspectiva, à obra visual em si, à sua forma, ao seu tema e ao seu assunto, pois tudo que se refere ao seu "contexto" parece vir de fora dela, de algo completamente exterior à sua própria existência enquanto visualidade.

[31] BECKER, Howard. *Op cit.*, p. 89.

[32] PROSSER, Jon & SCHWARTZ, Dona. "Photographs within the Sociological Research Process". *In*: PROSSER, Jon (ed.). *Image-based Research*. London: Falmer, 1998.

[33] PROSSER, Jon. *Op. cit.*, p. 122.

[34] PROSSER, Jon. *Op. cit.*, p. 122.

[35] BECKER, *Op. cit.*, p. 88.

Isto remete diretamente a uma famosa polêmica travada na primeira metade do século passado entre Adorno e Lukács a respeito da análise das obras de Dostoievski. Nesta direção, a fonte de informação primordial de análise de uma obra de arte [fotografia] é sempre a própria obra [fotografia], suas imagens, suas proposições e suas omissões:

> (...) A interpretação social da lírica, como de toda obra de arte em geral, não deve buscar sem mediação a chamada situação social das obras, e ainda menos de seus autores. (...) Os conceitos sociais não devem ser agregados de fora das formações artísticas, e sim obtidos mediante a consideração exata destas[36].

Devemos efetuar, como queria Adorno, uma leitura a contrapelo, que realize da tessitura do discurso as proposições de sentido que as imagens sugerem ou aludem, em termos de Francastel:

> [tive] pessoalmente a ocasião de formular as mais expressas reservas sobre métodos que colocam em paralelo um certo esquema de história (...) e um outro esquema de história da arte que não se referencia diretamente ao estudo direto das obras[37]

> É, por conseqüência, somente ao nível de uma análise aprofundada das obras que pode se constituir uma sociologia da arte. Nada sério pode ser feito se pegamos como objeto de estudo os fundamentos da criação em lugar de considerar as obras de arte como o produto de uma atividade problemática cujas possibilidades técnicas, bem como a capacidade de integração de valores abstratos, variam segundo os meios considerados e em relação com o desenvolvimento desigual das faculdades intelectuais dos diferentes meios nas diferentes etapas da história[38].

Nesta direção, o que devemos buscar numa análise das imagens, como em Benjamin, não é uma confirmação de dados do que já sabemos sobre o mundo mas, ao contrário, tentar retirar dali dimensões e proposições que por serem visuais só podem ali ser encontradas e decifradas. "A obra de arte não propõe portanto à sociedade objetos figurativos de suas certezas anteriores; ela oferece ao contrário matrizes em que se revelam novas relações e novos valores"[39].

Partindo destes pressupostos, uma classificação como a proposta por Becker perde todo o sentido epistemológico, que de resto já é pequeno em qualquer tipo de classificação[40]. O que quer dizer que nem todo material visual pode se transformar em objeto analítico das ciências sociais, mesmo que a maioria possa, dentro desta perspectiva de investigação das formas constitutivas do simbólico. Nesta acepção, particular interesse terão as suas características construtivas, ou seja, é tarefa de investigação, partindo do pressuposto de que toda imagem é uma construção, por mais que pareça que não é para a maior parte do público em geral, desvendar quais são os conceitos e valores que presidem a construção das imagens, por parte dos fotógrafos, bem como, em casos especiais, por parte de seus "modelos". Penso aqui em Diane Arbus. Nesta direção, conjuntos de fotos são mais analiticamente significativos do que fotos tomadas isoladamente. Ou seja, é mais significativa a análise de um conjunto de fotos articulados enquanto um discurso, pois este discurso será colocado em perspectiva em relação aos seus valores mais do que fotos individuais. É claro que estes discursos não são obrigatoriamente discursos propostos pelos fotógrafos eles mesmos, mas podem advir de uma reunião para uma exposição ou um livro, ou, o que também é significativo, para uma reunião pelo pesquisador buscando constituir uma tessitura de imagens que criem uma relação intersubjetiva de valores compartilhados socialmente, como o faz, por exemplo, John Berger em *Modos de Ver* (1980) e *About Looking* (1984).

Assim, como apontou de maneira clara Annateresa Fabris ao comentar a perspectiva de Gisèle Freund,

> tanto no retrato fotográfico quanto naquele pictórico o que importa não é representar a individualidade de cada cliente, mas, antes, conformar o arquétipo de uma classe ou de um grupo, valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se inscrevem na superfície da imagem[41].

A tarefa de uma sociologia da imagem seria, portanto, a de desvendar quais são os valores e os conceitos, sociais e visuais, que constituem este simbólico.

Nesta direção, obras como as de Jacob Riis e Lewis Hine, que são citadas como fundantes da perspectiva social na fotografia, pelos mais variados autores[42], devem ser enxergadas com outros olhos.

As fotos de Hine, por exemplo, muito mais do que mostrarem, e denunciarem, a exploração do trabalho infantil nas fábricas e nas minas de carvão do começo do século XX, que o tornaram um nome mundialmente conhecido no campo das ciências sociais, montam um grande panorama da perspectiva simbólica de melhoria das condições de existência expressa na imigração para os Estados Unidos, como podemos aludir a partir das fotos de russos, italianos e judeus tiradas em Ellis Island (Madonna de Ellis Island [1905] e Jovem Judia Russa [1905]). Da mesma forma que, em contraste com as do trabalho infantil, suas fotos de trabalhadores adultos, do operariado, como as dos *Operários do aço Russos* (1909) e *Ajustador de vapor* (1921)[43], são extremamente altivas e mostram a possibilidade do trabalhador se transformar em sujeito histórico, em extrema consonância com as teorias sociais da época, especialmente esta última onde se encontra uma unidade visual entre homem, força e máquina, que não deixa dúvidas sobre as esperanças em um futuro diferencial que brotaria desta unidade essencial como proposta de modificação das relações sociais do mundo.

[36] ADORNO, Theodor. "Discurso sobre lírica y sociedad". *In:* _____. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962, p. 32.

[37] FRANCASTEL, Pierre. *Études de Sociologie des Arts*. Paris: Denöel/Gonthier, 1970, p. 7.

[38] FRANCASTEL, Pierre. *Op cit.*, p. 15.

[39] FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 11.

[40] WEBER, Max. "A 'objetividade' do conhecimento nas Ciências Sociais". *In:*. _____. WEBER. Ed. Ática, 1979, pp.79-127.

[41] FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais. Uma leitura do retratofotográfico*. Belo Horizonte: Humanitas, 2004, p. 31.

[42] BECKER, Howard. "Visual Sociology, Documentary Photography and Photojournalism: It's (almost) All a Matter of Context". *In:* PROSSER, Jon (ed.). *Image-based Research*. London: Falmer, 1998. HARPER, Douglas. "An Argument for Visual Sociology". *In:* PROSSER, Jon. (ed.), *Image-based Research*. London: Falmer, 1998.

[43] HINE, Lewis. *Lewis Hine*. New York, Grossman Publishers, 1974.

Da mesma forma, e em direção oposta, as fotos de Jacques-Henri Lartigue, de cenas prosaicas de lazer da burguesia aristocrática francesa, são parte de um dos maiores retratos de um imaginário que percebia a sua própria classe como uma classe onde o trabalho não parecia ter qualquer significado. Suas fotos, a maioria de sua própria família, na praia, nas corridas de cavalo e de automóvel, nos parques, nas tentativas de voar com um avião semelhante ao de Santos Dumont, conotam uma explícita alienação social desta classe social às vésperas da primeira grande guerra e, depois, às vésperas da segunda Grande Guerra[44]. Lartigue nos proporciona uma oportunidade quase única de possibilidade de se compreender o imaginário da burguesia francesa, na contra-mão dos assuntos que normalmente chamavam a atenção dos fotógrafos mais "sociais".

O mesmo se pode dizer de um outro livro que muito nos conta sobre a classe média americana, *Suburbia*, de Bill Owens, realizado por ele na região de sua própria casa e com seus amigos nos Estados Unidos. São fotos que revelam de maneira contundente o consumismo e o gosto padronizado da vida também absolutamente padronizada dos *Suburbs*, mas que também deixa entrever, nas entrelinhas, a gestação desde os primeiros dias de uma postura belicista que vai além dos meros jogos de armas infantis que vemos em todas as partes do mundo.

Como não pensar neste mesmo registro as fotos de Robert Frank, em *Les Americains*, onde este mesmo consumismo, associado a uma atomização social, fruto do individualismo extremado, unem-se ao lado do culto à bandeira como lugar de sedimentação simbólica e ideológica fundamental.

Não podemos deixar de lembrar aqui de nomes como o de Eugene Smith, que criou uma nova Pietá saindo dos horrores da contaminação das águas de Minamata pelo mercúrio, nem de seu incessante trabalho de reconstrução de um imaginário contrastante com os dos WASPs americanos da época, de um povo negro altivo e senhor de si ao lado de um branco covarde, em bando, perdido em sua pequenez ameaçadora e encapuzada, simbolizada no contraste com as fotos aterrorizadoras da Klu-Klux-Klan.

E o que poderíamos pensar de Diane Arbus, talvez a antítese mais acabada do que se poderia conceber, nos termos de Becker, de fotografia documental, pois ela não apenas deixava, mas estimulava, pela sua convivência, que as pessoas montassem o cenário onde poderiam ser fotografadas. Aqui, se lembrarmos das teorias de Goffman (1975) sobre a interação e sobre a representação do eu na vida cotidiana, em sua concepção de sociedade como uma contínua e incessante interação de papéis sociais como os que temos nas peças de teatro, onde uma grande carga de valores e conceitos sobre si mesmo, sua posição e papel social são fundantes dos artifícios dos quais as pessoas se utilizam nos momentos de interação social, as fotos de Arbus, muito mais do que nos mostrarem cenas inauditas e chocantes, nos mostram, por outro lado, os valores que aquelas pessoas mobilizam e que as fazem se situar no mundo e na comunidade na qual vivem. Penso aqui, em especial, nas fotos *Rapaz com chapéu de palha esperando para marchar numa parada pró-guerra*, em New York, e em outra, *Jovem patriota com bandeira*, ambas de 1967. Radicalmente diferentes em suas imagens, são assustadoramente próximas nos valores que expressam e na dimensão simbólica que constituem. Ambas, a partir de pessoas tão diferentes, remetem a uma mesma ordem de valores belicistas associada a um nacionalismo xenófobo e cabotino.

Por fim, para não deixar escapar, as fotos do álbum de August Sander, uma grande tipologia dos seres sociais alemães, podem ser lidas em dois registros distintos, mesmo que ligados. O primeiro, de uma etnografia visual, onde os tipos humanos são ressaltados em sua altivez fotográfica, muito em contraste com o que se poderia esperar de pessoas vindas de certos ambientes, como o rural e o fabril, como os expressos em algumas das fotos mais críticas de Lewis Hine. O segundo, muito mais sugestivo, por investigar a dimensão mais propriamente simbólica da relação destas imagens com os tipos sociais propostos, tipos profissionais, alguns, mas sociais, outros. É curioso perceber que esta tipologia, ao contrário de uma classificação, não procura descartar o que os difere para apenas reter as suas semelhanças. Sua tipologia é muito mais complexa por tentar restituir um tipo social pelo contraste de tipos profissionais assemelhados reunidos dentro de grandes categorias definidoras. Uma boa pista de investigação, na busca de deslindar o imaginário social que comandou esta escala de tipos e dos tipos em "gêneros", seria da maior pertinência para um estudo das dimensões simbólicas de um trabalho como o de Sander, mas que escapa em muito aos limites desta apresentação.

Nesta direção, uma análise voltada não para os dados de uma pseudo "realidade" bruta, mas para a permeabilidade de valores da constituição do imaginário social, deve tentar desvendar os fundamentos, conceitos e valores visuais que são ao mesmo tempo sociais, compartilhados pelos membros de uma sociedade de forma inter-subjetiva, buscando através disto compreender, por meio da interpretação das imagens, quais são os elementos que constituem e consolidam nosso imaginário, absolutamente real, sobre as coisas do mundo e suas relações, e que terminam de maneira decidida sendo nossos referenciais primeiros de orientação de conduta quando avaliamos o mundo que nos cerca e quando damos sentidos às nossas ações, em todos os tipos de interação social.

[44] LARTIGUE, Jacques-Henri. *Jacques-Henri Lartigue*. New York: Aperture, 1976. LARTIGUE, Jacques-Henri. *Jacques-Henri Lartigue*. Paris: Nathan, 1998.

Bibliografia Complementar

ARBUS, Diane. *Diane Arbus.* New York: MoMA, 1972.

BERGER, John. *About Looking.* London: Writers and Readers, 1984.

_____. *Modos de Ver.* São Paulo: Martins Fontes, 1980.

CHAPLIN, Elisabeth. *Sociology and Visual representation.* London: Routledge, 1994, p. 198.

COLLIER, Jr. John. *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa.* São Paulo: EDUSP, 1973.

FRANK, Robert. *Les Americains.* Paris: Delpire, 1958.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana.* São Paulo: Vozes, 1975.

MARCUSE, Herbert. *Ensaio para a libertação.* Lisboa: Bertrand, 1970.

LUGON, Olivier, *Le style documentaire.* Paris: Macula, 2001.

OWENS, Bill. *Suburbia.* São Francisco: Arrow, 1973.

SANDER, August. *August Sander.* New York: Taschen, 1999.

SMITH, W. Eugene & Ailleen. *Minamata.* New York: Alskog, 1975.

_____. *An Aperture monograph.* New York: 1969.

Alair Gomes e a cidade como ruína

Alexandre Santos[1]

Resumo

O recorte da pesquisa se baseia na presença de uma *sensibilidade melancólica* nas trajetórias biográfica e artística de Alair Gomes, vista através de sua fotografia de viés homoerótico. Nesse trabalho, o interesse pela questão da melancolia surge através de sua interface com cinco questões principais, interligadas e superpostas, que acompanham a trajetória do artista: a ficção, a perda, a memória, o homoerotismo e a fotografia. No desenvolvimento dessas questões vê-se como Alair Gomes transitou entre a literatura e a fotografia e como a figura do *flâneur*, retomada por Benjamin a partir dos escritos de Baudelaire, se encaixa no perfil do artista.

Palavras-chave: melancolia, homoerotismo, *flâneur*, memória, fotografia.

Alair Gomes (1921-1992) era engenheiro de formação, mas filósofo, crítico de arte e fotógrafo por opção. O recorte principal de minha pesquisa está vinculado à presença de uma *sensibilidade melancólica* em sua trajetória, tanto biográfica quanto artística, uma vez que estas duas instâncias se cruzam e são inseparáveis em sua fotografia de flagrante viés homoerótico. A relação entre a melancolia e a obra do artista é pensada a partir da noção de *escrita pessoal*, a qual se ancora no caráter confessional e narrativo de sua fotografia e de seus textos escritos. Como diversos fotógrafos que se dedicaram à representação do desejo homoerótico ao longo da história da fotografia, Alair atuou de modo silencioso e quase sempre nas bordas do sistema das artes. Isto não o impediu, entretanto, de desenvolver um trabalho bastante original, sendo um pioneiro das narrativas íntimas e pré-anunciando tendências da arte contemporânea recente[2].

Embora usualmente trabalhada na história da arte a partir das abordagens interessadas na questão iconológica, a melancolia que me interessou neste trabalho relaciona-se às suas interfaces com cinco questões principais, que se interligam e se sobrepõem, acompanhando a trajetória do artista em questão: a ficção, a perda, a memória, o homoerotismo e a fotografia.

Para Aristóteles, a melancolia seria um estado de exceção, responsável por aguçar uma sensibilidade apurada e capacidades distintivas que propiciariam tanto o pensamento quanto as atividades ligadas à criação. Esta aptidão melancólica ligada ao pensar traria também, segundo o filósofo grego, uma forte capacidade para a ficção. De acordo com Pigeaud[3], Aristóteles nos afirma que o ato criador é uma pulsão essencialmente a ser diferente, uma incitação irreprimível *a se tornar outro, a se tornar todos os outros*. Esta idéia vai ao encontro de Walter Benjamin[4] e sua concepção de uma história não oficial, voltada à produção de memória como ruína[5]. Trata-se de uma *história outra*, vinculada à própria etimologia da palavra alegoria que, segundo Filo de Alexandria, responsável pela configuração definitiva deste conceito, provém de allo – *outro* – e *agorein* – dizer.

A história como alegoria, partindo deste ponto de vista, promove uma interlocução com a alteridade[6], do mesmo modo que a fotografia que, ao induzir à produção da memória, deixa escorrer brechas onde se instauram a diferença e a alteridade. Produto da modernidade, a imagem fotográfica se sustenta no suporte efêmero do papel em lugar da perenidade da pedra que foi o suporte primordial da alegoria barroca estudada por Benjamin. Para Susan Sontag, a fotografia

> oferece uma contrapartida desse gênero arquitetônico romântico, a ruína artificial: criada a fim de enfatizar o caráter histórico de uma paisagem, tornar a natureza sugestiva – sugestiva do passado[7].

Em seu estudo da melancolia na literatura, Denilson Lopes emprega o termo *personagens alegóricos*, os quais segundo ele

> não são nem arquétipos, nem protótipos de um grupo social, sendo despojados de epicidade positiva ou grandeza trágica, heterogêneos e abertos à contradição lógica[8].

Ao me debruçar sobre a obra artística de Alair Gomes procurei perceber algumas questões peculiares referentes à sua biografia: Quem era esse homem? O que o fazia produzir esta obra fotográfica singular? Qual o sentido dela para ele? À medida que fui descobrindo a biografia de Gomes, fui desvelando a essência literária e auto-biográfica de seu fazer artístico, o qual está relacionado à lenta e gradativa construção de uma auto-memória que o aproxima de um *personagem alegórico*, ligado a uma forte *sensibilidade melancólica* de quem é consciente de sua diferença.

Alair Gomes constituiu a sua trajetória artística a partir de duas incursões principais ligadas à memória: a literatura e a fotografia. É entre os anos de 1942 e 1947 que o artista dedica-se ao seu primeiro escrito, intitulado *Drôle de Foi*, uma tentativa de reflexão filosófica já com

[1] Alexandre Santos é historiador e crítico de arte, doutor em História da Arte pela UFRGS. Co-organizou o livro *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: SMC/Ed. da Universidade/Ufrgs, 2004. Tem diversos ensaios e artigos publicados sobre história da fotografia.

[2] Além de cerca de 16 mil imagens e 170 mil negativos, Alair Gomes deixou um legado de escritos pessoais, filosóficos e críticos, aos quais ele se dedicou sistematicamente ao longo de 50 anos.

[3] *In*: ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998, p. 43-44.

[4] *Origine du drame barroque allemand*. Paris: Flamarion, 2002.

[5] GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 38.

[6] BUCCI-GLUCKSMAN, Christine. *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin*. Paris: Éditions Galilée, 1984.

[7] SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 95.

[8] LOPES, Denilson. *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p. 74.

forte caráter literário e auto-biográfico. A atividade da escrita é perfilada pelo interesse em filosofia, literatura e auto-biografia e prossegue em toda a vida do artista, acompanhando as suas diferentes angústias existenciais. Nos anos 1950, através dos *Journals*, diários íntimos manuscritos; no início dos anos 1960, através do diário de viagem *Glimpses of America I*, vivenciando uma breve interrupção durante os anos 70, momento em que Alair se dedica mais agressivamente à fotografia, até ganhar uma nova incursão na década seguinte, com o escrito *A New Sentimental Journey I*, de 1983, que ele julgava ser o mais publicável de todos os seus textos.

Embora a fotografia tenha sido descoberta tardiamente, nos últimos 26 anos de sua vida, ela acabaria por revelar, numa espécie de síntese, o seu verdadeiro potencial artístico. Segundo o próprio artista, inicialmente a atividade fotográfica viria a oferecer uma continuidade e até mesmo uma complementação da sua atividade literária nos diários íntimos, sem nenhuma pretensão artística de maior envergadura. A metódica classificação de sua obra fotográfica, entretanto, desmente estas declarações. Se considerarmos ser a literatura, e a arte num sentido mais amplo, possibilidades de exercício da filosofia, conforme acreditava Aristóteles, podemos dizer que Alair se encaixa perfeitamente na condição melancólica do artista-pensador. A sua poética, tanto escrita quanto em imagens, sempre engendra a idéia de alguém que se constitui um filósofo, um escritor e um fotógrafo de si mesmo, em última instância, uma escrita de si[9].

A fotografia como alegoria da história

A percepção da cidade como o *verdadeiro lugar sagrado da flânerie*, como dizia Benjamin, é um aspecto fundamental para se compreender a fotografia de Alair Gomes ligada ao que eu chamo de poética do longe ou fotografia roubada. Como na *flânerie baudelaireana*, é a partir da experiência de mergulho atento nas entranhas da cidade, com suas ruas povoadas de personagens surpreendentes que boa parte da fotografia de Gomes é produzida, constituindo-se um trabalho de incessante redescoberta da experiência vivida. É, aliás, a partir desse espírito informado pelo nomadismo que a própria fotografia entra no cotidiano de Alair. Foi em razão de uma primeira viagem à Europa em 1965 que o artista tomou de empréstimo a um amigo uma singela câmera Leica, a qual lhe permitiu os primeiros registros incansáveis da memória dessa experiência. Não foram somente as obras de arte, a arquitetura, as pontes e museus que prenderam a atenção do aspirante a fotógrafo, mas também os personagens que, como ele, flanavam em meio às multidões confusas das cidades que visitou.

Para Benjamin, o *flâneur* busca asilo na multidão, véu através do qual "a cidade familiar lhe acena como uma fantasmagoria[10]". A despeito dessa aventura fotográfica inaugural pelas cidades européias, a construção de um olhar imagético que atenta para o registro dos habitantes sazonais das ruas nunca será abandonada por Alair Gomes, mesmo em fases posteriores de amadurecimento de sua poética de cunho homoerótico. Até mesmo em suas fotografias de estúdio há um nascedouro vinculado à rua. Assim como as visões fantasmagóricas apontadas por Benjamin, a rua reativa incessantemente a realidade através da incerteza, quebrando a previsibilidade das experiências recorrentes na busca do novo como possibilidade sempre em aberto. Na trajetória de Alair, há uma forte atração pela precariedade do vivido que a rua desencadeia. A imagem fotográfica, por sua vez, reanima essa incerteza na redescoberta do cotidiano oferecida através do signo, elemento legitimador das surpresas do próprio *flâneur*, ávido pela apreensão das fantasmagorias que o fascinam:

> Alegorista da cidade, detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado, reconhecendo-a sempre em seu verdadeiro rosto – um rosto surrealista –, vendo em todos os momentos seu lado de paisagem, em que ela é natureza, e em seu lado de interior, em que ela é quarto, o *flâneur* assume sua condição de viajante da modernidade e resolve contar-nos o que viu em sua perambulação[11].

A descrição de Rouanet em relação ao *flâneur* remete à poética de Alair vinculada à premência da imagem. Nela percebe-se uma verdadeira caçada ao *rosto surrealista da cidade*, um rosto que precisa sempre surpreender. A visão ambígua da cidade pelo *flâneur* entre *a paisagem*, como algo relacionado ao exótico e ao impalpável, e *o quarto*, como algo absolutamente próximo, é uma estratégia freqüente de Alair ao produzir uma narrativa fluida e bastante hábil entre o espaço urbano público, construído como paisagem, e o espaço privado do signo fotográfico, construído como quarto. Embora o olhar de Alair busque uma fotografia cuja meta é a intimidade, nela é preciso produzir a surpresa como algo essencial nesse processo. Deste modo, há um deslocamento do público em direção ao privado através do olhar que produz uma narrativa desejante.

A cidade que alimenta o trabalho de ócio do *flâneur* é também um ambiente que fascina o imaginário homoerótico, historicamente marcado pela interação com a *flânerie*. O exemplo mais clássico desta condição é o dândi da *Belle Époque* carioca Paulo Barreto (1881-1921), mais conhecido pelo pseudônimo de João do Rio. Além de ser um dos precursores de uma narrativa textual de caráter marcadamente homoerótico, ele também era um confesso andarilho, um apaixonado pela atividade de descoberta da cidade e seus mistérios. Curiosamente, João do Rio se aproxima de Alair não somente por suas crônicas de homenagem à cidade do Rio de Janeiro, mas

[9] Ver DELGADO, Andréia Ferreira. "A autobiografia e a invenção de si" *In*: DELGADO, Andréia Ferreira. *A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias*. Campinas: UNICAMP/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2003. (Tese de doutorado).

[10] ROUANET, Paulo Sérgio. *A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993, p. 21.

[11] Idem, p. 23.

também pelo tom autobiográfico e confessional que elas apresentam. Os seus textos têm um hibridismo entre o gênero literário e o jornalístico, permeados por aspectos de ordem biográfica que, em sua originalidade, o tornam o criador de *um novo estilo pessoal*[12]. João do Rio declara em uma crônica de 1905, na sua obra *A alma encantadora das ruas*, um dos mais interessantes relatos da vida urbana na Primeira República:

> (...) para compreender a psicologia das ruas, é preciso ter um espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes: a arte de flanar[13].

Para o escritor, que foi também imortal da Academia Brasileira de Letras, as ruas são dotadas de alma e, como os homens, têm os seus defeitos e qualidades. Deste modo, há ruas alegres ou tristes, tranqüilas ou violentas, decentes ou devassas. Em muitos trechos de seus textos, o cronista demonstra a mesma fascinação que o ambiente da rua exercia sobre Alair. A rua é um lugar onde reina o vício, situada entre a atração e a repulsa, ou seja, ela é percebida como o lugar que incorpora, ao mesmo tempo, o perigo e o prazer:

> Saio. É preciso sair... Correr por uma rua iluminada é ter a sensação de que os nossos passos são vistos, notados, e que após esta rua vem outra. Correr no escuro é positivamente a sensação de estar perdido num vago campo, onde o perigo espreita[14].

No imaginário homoerótico, não somente no texto de João do Rio, as ruas da cidade são cenários em aberto, passíveis de derradeiras interações, lugares das experiências efêmeras, verdadeiros palcos nos quais o sexo anônimo reconhece uma de suas territorialidades mais típicas, sobretudo nas horas noturnas. Para Perlongher[15], a rua é o lugar da deriva homossexual, que facilita, pelo seu ambiente informal da passagem, a procura da parceria sexual, adaptada às condições históricas de marginalização e clandestinidade desses contatos. Em Alair, a rua exerce inicialmente uma atração mais amena. A partir dela o aspirante a artista vai construindo, desde os seus vinte anos, um discurso que vai ao encontro da beleza e dos elementos estéticos do cotidiano:

> Vezes e vezes faço uma viagem de ônibus *comendo tudo com o olhar*, cobiçando demais as coisas. Enterneço-me com uma simples árvore, sensibilizo-me com uma montanha ao longe... E essa é a terra que acho imprópria para mim[16].

Em muitos trechos de seus escritos de viagem há, entretanto, indícios de uma busca que toca nas bordas do clima de permissividade homoerótica que a rua possibilita, aproximando-o da narrativa de João do Rio. O texto *A new sentimental journey I*, de 1983, está cheio de referências à *flânerie* urbana em viagem realizada por cidades européias naquele ano. Em um trecho de viagem de trem entre Pádua e Bologna, Alair escreve toda uma homenagem a um garoto por quem ele se sente atraído e de quem ele deseja guardar uma imagem. Não podendo fotografá-lo e já sendo a esta altura um fotógrafo convicto, ele descreve em longo trecho as suas características físicas e suposições sobre a sua pessoa[17]. Nessa viagem, nas estações de trem e nas andanças pelas cidades italianas existe sempre a oportunidade de produzir um olhar desejante sobre o movimento urbano expresso em seus diários:

> não há garotos de uniforme na Piazza Flaminia ou no entorno da estação, – onde novamente em vão eu dou uma olhadela no mictório – e então tomo o metrô até a estação Termini[18].

Se em suas viagens este olhar desejante está sepre atento, a mesma situação ocorre em sua experiência fotográfica rotineira no Rio de Janeiro, uma cidade cheia de fatores que propiciam a experiência da rua. O valor dado ao *plein air*, ao footing urbano, já se manifestava na cidade desde o período imperial, questão que se intensifica na Primeira República a partir da reforma de Pereira Passos, abrindo a vida urbana para o desfrute dos prazeres da praia, extensão carioca das casas, mas também território dúbio, de ninguém e de todos, democraticamente acolhedor como a própria rua. A rua se insere no cotidiano artístico de Alair num patamar bem mais amplo, pois, conforme mencionei, ela é a espinha dorsal de sua escrita pessoal sobre o mundo desde muito cedo. Além de se fazer presente em seus escritos literários, ela está em sua fotografia, nas fotos de carnaval, de viagens ou da praia de Ipanema, como nas composições *Beach triptychs*, na longa *Sonatinas*, *four feet* ou, ainda, na singela *A window in Rio*.

A rua é, pois, um *espírito fotográfico* para Alair, pois a sua poética principal se vale das suas oscilações, de seu ambiente desprotegido, onde os indivíduos perdem a rigidez das suas identidades sociais para experimentar o risco das *possibilidades outras* que ela abriga em suas entranhas. A rua é, neste sentido, alegoria do real e o flâneur, em sua ociosidade, é o arauto da alteridade que ela abriga. É preciso compreender que, segundo Benjamin, "a sua ociosidade é aparente, pois ele se dedica à atividade mais antiga da humanidade, a caça, e nenhuma presa escapa a seus olhos de lince[19]". É sempre dentro deste clima de predação que se instaura o caráter voyeur da fotografia de Alair, em seu melancólico *lazzaronismo* urbano.

A vida como experiência sublime

A presença do nu explícito na fotografia de Alair Gomes, segundo ele, está relacionada a uma simbiose entre o apolíneo e o dionisíaco, este último correspon-

[12] RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: uma biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 63.

[13] RIO, João do. *A alma encantadora das ruas/João do Rio*; organização Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 50.

[14] Apud RODRIGUES, *Op. cit.*, pp. 63-64.

[15] *O negócio do michê*. São Paulo, Brasiliense, 1987 e *"Territórios marginais"*, *In*: Magalhães, Maria Cristina Rios (Org.) *Na sombra da cidade*. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

[16] *Drôle de foi* 1942-47, p. 90. (Inédito) Este trecho foi escrito em 1943.

[17] *A new sentimental journey* I, p. 172-176.

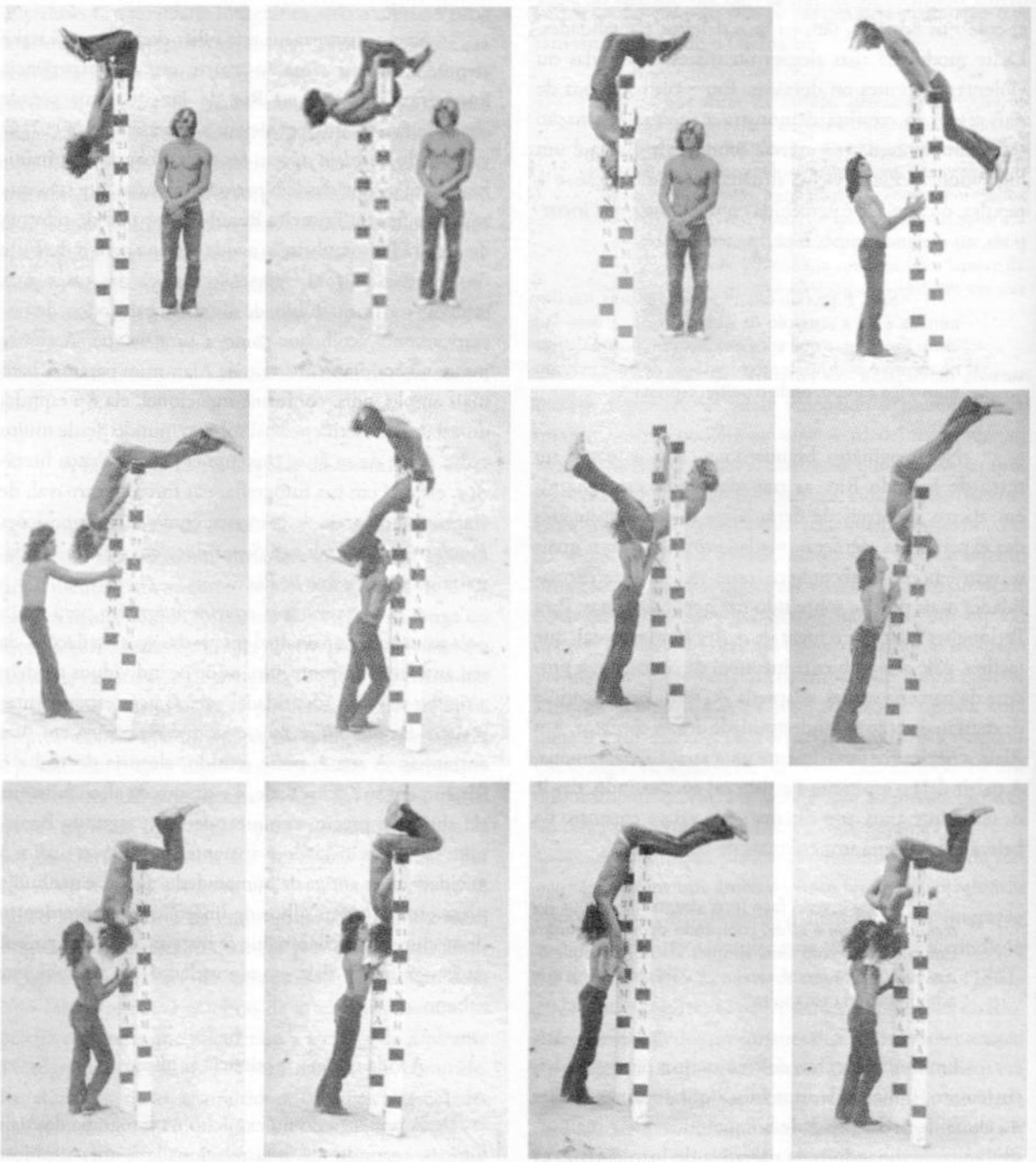
[18] Idem, p. 457.

[19] BENJAMIN, apud ROUANET, *Op. cit.*, p. 22.

dendo ao fascínio e embriaguez que o acometiam quando trabalhava com o tema. Referindo-se a este estado especial na *Symphony of erotic* icons, ele declara também existir um instigante *caráter misterioso e sublime*[20]. Evidentemente, a questão do sublime não está apenas na grandiosa *Symphony*, realizada entre 1966 e 1977, mas acompanha toda a obra do artista.

A questão do sublime, entretanto, sofre diferentes abordagens ao longo da história do conceito. Para Pseudo Longino, o sublime relaciona-se com a *grandeza* que implica um êxtase, o qual se traduz por uma *exaltação* e, ao mesmo tempo, uma *exultação* do destinatário do discurso. Nesta concepção, o sublime ultrapassa o belo e atinge um *mais do que belo*, um caminho em direção à elevação. O sublime é ambivalente: apesar de sua perfeição e sabedoria, evocando uma elevação moral, ele nutre-se em paralelo de uma *tendência dionisíaca que contém, potencialmente, a ruína da perfeição*[21]. Alair Gomes encaixa-se perfeitamente nesta definição ambígua, por ele mesmo assumida em seu discurso, quando busca uma contemporização entre os princípios do apolíneo e do dionisíaco em sua defesa da representação da turgescência fálica na arte[22], assim como na defesa de sua entrega sem concessões à arte, misturando-a com a sua vida.

A segunda concepção de sublime, de Edmund Burke, foi teorizada no século XVIII, contemporânea ao barroco e à sua expressão artística mais típica, a ópera. O gênero musical operístico é, deste modo, resultante



Sonatina, four feet, nº22, c.1980. Alair Gomes. Acervo Biblioteca Nacional.

[20]GOMES, Alair. *The general classification*. 1989. p. 17(Inédito).

[21]VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite à estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 93.

[22]Em texto escrito em 1983, como introdução a um livro de fotografias da sua obra, jamais publicado. Apud, Gomes, 2001, *Op. cit.*, pp. 15-17.

de um período em que as necessidades simbólicas da alegoria servem-se do luxo e dos dispêndios excêntricos. Como o barroco em sua tragicidade, a visão de Burke está baseada numa oposição bipolar do sublime como experiência que abarca o prazer e a dor. Este drama contraditório é próprio do indivíduo do barroco, instalado entre o *prazer*, fundado sobre o relaxamento nervoso que a vida em sociedade lhe permite, e a dor, fundada sobre a tensão nervosa da conservação de si. Burke inventa uma noção que postula um terceiro sentimento para o misto de prazer e dor, o delight:

> O exemplo privilegiado é aquele que se experimenta diante de certos espetáculos da natureza implicando a obscuridade, a solidão, o silêncio, o vazio, a imensidão ou, ao contrário, o fracasso[23].

A terceira concepção de sublime vem das reflexões de Kant que também percebe a ligação do sublime com uma emoção violenta e um prazer paradoxal. Porém, diferentemente do *delight* que causa em nós estranheza, como se estivéssemos próximos do perigo, o sublime kantiano desperta em nós um conflito entre a imaginação e a razão. Se nos sentimos pequenos diante da natureza grandiosa que nos causa arrebatamento, este não é um sentimento que perdura, posto que para Kant há um sublime dinâmico que, em oposição à força da natureza, ativa a potência superior da moral. Ele não está no objeto em si, mas naquilo que ele engendra como possibilidade de acesso ao espírito. Era esta idéia de sublime que Alair Gomes defendia em relação à sua poética. Portanto, o que ele buscava era atingir a razão e a universalidade.

A experiência do sublime em Alair não está na constatação da natureza grandiosa e seus mistérios que incitam os sentimentos de obscuridade, solidão, silêncio, vazio, imensidão ou fracasso acima citados. Entretanto, estes sentimentos estão presentes na relação vinculada à construção do olhar e sua posterior transformação em signo. Portanto, no desfrute da imagem já a partir de sua fatura. Neste sentido, o sublime está tanto na poética do longe, que se sustenta no olhar sobre a cidade, quanto na poética do perto, que busca um olhar sobre o corpo masculino no estúdio. As composições fotográficas produzidas de modo clandestino, como apropriações furtivas da corporalidade alheia na cidade fazem eco à *flânerie* urbana, porém de modo diferenciado do deslocamento nômade de Baudelaire, comentado por Benjamin.

Este aspecto é central nas tomadas fotográficas que Alair faz de seu apartamento, obra artística que tem uma evidente ligação com o *sublime do terror* de Burke. Nelas a vida se constrói como um espetáculo de imagens gestadas por experiências que envolvem mistério e fascínio, mas que evocam o sentimento, dúbio, do prazer e do desprazer. As composições *Sonatinas, four feet* são resultado de uma *flânerie* sobre a paisagem da praia de Ipanema, através de sua janela. Trata-se de conjuntos de fotografias organizadas de forma seqüencial, sobre os quais o artista se debruçou ao longo de 20 anos, aproximadamente entre 1966 e 1986. Em 1989, ele declara através de um texto que as *Sonatinas*, compostas naquele momento de 57 conjuntos, eram das coisas mais originais que ele havia feito[24].

As composições variam entre seis e 30 imagens e mostram sempre dois rapazes na praia, na maioria das vezes fazendo ginástica. Pela distância das tomadas, o artista assume como parte do próprio trabalho tanto a granulosidade evidenciada na revelação quanto os fortes contrastes presentes nas imagens, resultantes de uma luz saturada. As fotos são sempre reproduzidas em formato pequeno, 11 X 7cm. Todos estes aspectos reunidos dão a estas composições, segundo o seu autor, um clima de pequenos *sketches fotográficos ou ainda de pequenos filmes parados.*

A relação com a narrativa do cinema se torna ainda mais presente se pensarmos na transposição de algumas seqüências para a forma de diapositivos: com a intenção de projetá-las em lugares públicos, o artista submeteu algumas das *Sonatinas* à forma de *slides*, no final da década de 1970. Alair faz uma ressalva, no entanto, dizendo não se interessar em reproduzir o movimento do cinema. Algumas dessas composições, entretanto, apresentam uma temporalidade que se inspira claramente nas seqüências de fotogramas cinematográficos, enquanto que outras são mais discretas em relação à representação do tempo transcorrente. No primeiro caso, o movimento indica um interlúdio entre os rapazes, coletado por uma sucessão de movimentos captados enquanto tal e remetendo às longas seqüências fotográficas de estudos do movimento de Marey. Aqui temos uma *montagem narrativa*. Na segunda seqüência, entretanto, percebe-se a mão do fotógrafo na edição de um excerto de fotos que falam da ambigüidade que o cotidiano traz quando rearranjado no plano imagético a partir da criação de uma narrativa ficcional consciente que compreende a idéia de ritmo. Neste caso, temos uma *montagem expressiva*[25].

As imagens em preto e branco, o grão exposto, assim como os contrastes evidentes dão a impressão de se tratarem mais de gravuras do que propriamente de fotografias. Esta confusão entre diversas expressões artísticas que sempre se manifestam nas obras de Alair – por exemplo, com a música, a gravura, o cinema e a literatura – dão ao seu trabalho, como conjunto, um caráter bastante contemporâneo. Nas *Sonatinas* Alair apresenta uma ligação com a música a partir do título, mas também a partir da experiência da fruição narrativa seqüencial mais enxuta: não se trata de uma sinfonia, mas de uma sonatina, portanto de um gênero musical breve. A música é também evocada pelo fato de as fotografias remeterem ao universo da dança entre dois personagens movidos por um interesse comum: a

[23] AUMONT, Jacques. *De l'esthétiaue au présent*. Paris: De Boeck Université, 1998, p. 95.

[24] GOMES, *Op. cit.*, p. 20. O interlocutor era, neste caso, o *Harry Hanson Humanities Research Center*, da Univesidade do Texas.

[25] Em texto datilografado, de 1980, de apresentação das *Sonatinas, four feet*, Alair se diz bastante influenciado pelo cinema soviético de vanguarda, operando montagens que intercalam seqüências aparentemente contradi-tórias. Nesta perspectiva de montagem não importa o tempo transcorrente, mas a expressão de um sentimento ou idéia. Este tipo de montagem também é conhecido pelas expressões *montagem intelectual ou ideológica e montagem de atrações*. Ver, sobre isso, MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ginástica, a conversa banal ou, simplesmente, o desfrute do lazer na praia.

Também nas composições que formam as *Sonatinas*, percebe-se a busca de uma narratividade que traz à tona as relações entre paisagem e quarto, anteriormente mencionadas. Na organização das seqüências fotográficas, Alair deseja, mais uma vez, tornar a instância pública um espaço artístico da ordem do privado, onde o seu olhar ativo, de artista-fotógrafo, capta com perspicácia uma intimidade inexistente. Isto enseja uma falsa interação homoerótica entre os personagens anônimos em jogo.

O interessante nas *Sonatinas* é a perseguição de um caminho que, no discurso visual, é opcionalmente marcado pelo lado mais difícil, implicando sempre a idéia de uma *sensibilidade melancólica*, um certo sofrimento latente do *voyeur* que espera pacientemente os personagens que o fascinam, possibilitando-lhe o acesso à experiência do sublime ligada ao *delight*. Como uma fuga da hostilidade que reina no mundo real em relação ao seu fascínio. Olhar a paisagem e fazer dela uma poética artística somente é possível desde que protegido em seu mirante particular, em sua *flânerie* discreta.

A cidade habitada torna-se, nas *Sonatinas*, um deserto de garotos solitários, separados do mundo. Tal e qual o desolamento de algumas paisagens urbanas de Atget, nessas composições de Alair os garotos estão num grau zero do visível, formado pela areia e pelo isolamento. Nada além de sua corporeidade instalada no cenário esbranquiçado da praia. A granulação das fotos nos conduz, por sua vez, à idéia de imagens em estado de perda que, como desfalecimentos, se diluem, melancolicamente, na sua própria vacuidade. São, na verdade, como aparições. Aparições longínquas que resguardam o caráter aurático de sua raridade instantânea. Esta definição tem o mérito de esclarecer o seu caráter cultual: *o longínquo é, por essência, inacessível. Através da imagem que serve de culto é, com efeito, capital que dele, do objeto, não se possa aproximar*[26]. Em Alair Gomes, o culto às imagens se dá numa relação que as transforma em fetiches. E o fetichismo na fotografia se alimenta da fascinação diante do inacessível[27].

Um corpo que cai: a melancolia do ver

A composição de Alair Gomes *The no-story of a driver* é outro exemplo onde se torna flagrante a experiência do sublime permeada por certo terror. A obra começa a ser feita em 1977 e estende-se até o início da década de 1980. Esse trabalho é composto de 50 imagens, cuja montagem é aleatória e está marcada pela repetição e não por um discurso que compreende uma estrutura linear. Ainda assim, há evidentes aspectos ficcionais na obra. O próprio título escolhido pelo autor nos leva à construção de uma micro-narrativa. *A não-história de um chofer* trata do banal cotidiano: lavar o carro, polir a lataria, entrar e sair da garagem, entrar e sair do automóvel, entrar e sair de casa.

Também aqui há uma poética da passagem e, portanto, dos momentos desprezíveis, somente importantes para o olhar atento do *flâneur*. Quando computamos nossa memória pessoal, ela está convencionalmente composta da reunião de momentos solenes, questão que se repete nos usos sociais da fotografia[28]. Mas é de momentos comuns e de homens comuns que trata esta composição: dois homens de classe média, nada extraordinários, um chofer e um fotógrafo. O interessante desta sucessão de imagens é a sua flagrante aproximação da literatura, pois o artista quer nos contar uma *não-história*. No título em inglês aparece a palavra *story*, que quer dizer história, mas num sentido próximo da fábula, do conto ou do romance. Ao incluir no título esta palavra, o artista sabe que está jogando no campo da ficção e construindo, portanto, uma espécie de *love story* fracassada, a qual se dá pela evidente atração erótica que permeia o discurso visual em jogo.

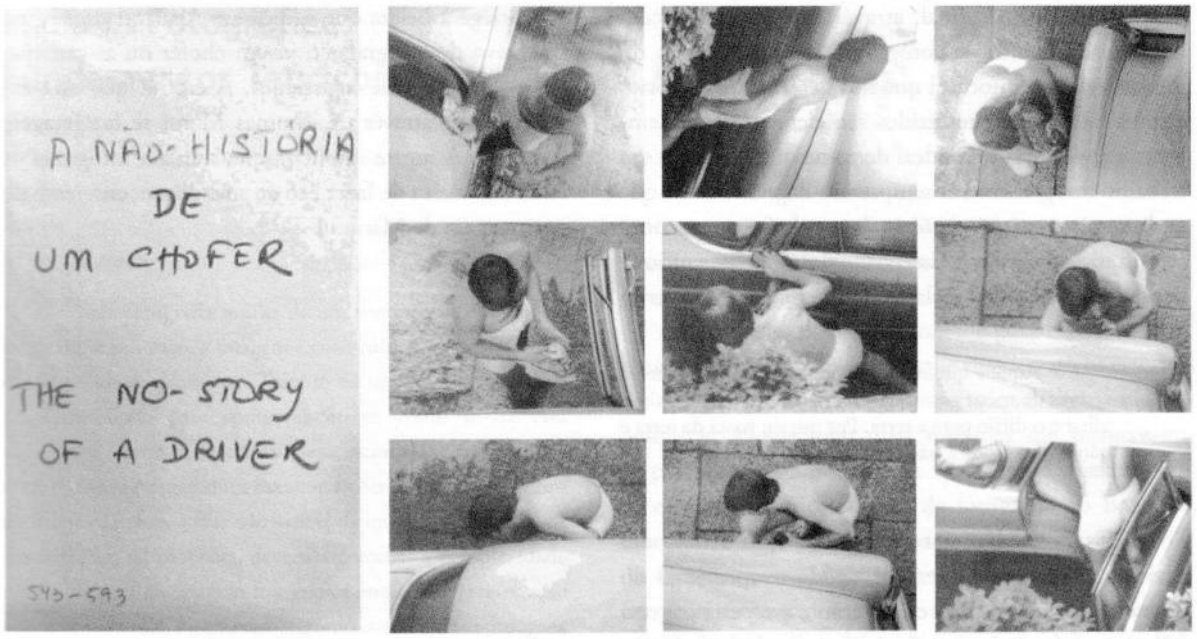
Este aspecto ajuda a perceber o conteúdo melancólico presente na obra, pois é como se nela a vida estivesse em suspenso e sendo substituída pelo signo. É típico do olhar melancólico ignorar o espaço e o tempo, assim como as marcas da historicidade. A fotografia lida sempre com as dimensões de espaço e de tempo, porém envolvendo deslocamentos que adaptam estas categorias à sua realidade bidimensional e, portanto, isolam fragmentos do real e da sua historicidade. Entretanto, ao propor uma narrativa em imagens cujo título em português busca a expressão *não-história*, Alair traz ambiguamente a própria idéia de história oficial: não-história significa o seu contrário, ou seja, a ficção, mas também uma história extra-oficial. História pequena e, portanto, micro-história de um homem que olha outro homem, constituindo com essa atitude uma narração que confunde realidade e mentira. Mas quem poderá dizer que essa não é uma história subterrânea, em ruínas, como aquela que permanece por longos anos desprezada pela historiografia oficial?

O signo fotográfico carrega o peso inegável da atestação e o fotógrafo se vale dessa propriedade intrínseca à sua ontologia. Mas Alair assume também um jogo explícito que, para além da ordem da ficção, instaura-se mais uma vez como obsessão real do artista, ligada tanto ao *voyeurismo* quanto ao próprio fetichismo, mas também à predisposição melancólica ao sofrimento. E, neste caso, o sofrimento é o da contemplação como a condição efetiva de alguém que vê a vida passar pela janela, bebendo-a em pequenos goles. O personagem fotografado é um homem jovem que na imagem desdobra-se para o fotógrafo como um signo de adoração. Esta situação, muitas vezes repetida na fotografia de Alair, constitui-se sinônimo de sua originalidade e está calcada na sobreposição da experiência do sublime e da melancolia.

[26] BUISINE, Alain. *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*. Nimes: Éditions Jacqueline Chambon, 1994, p. 117.

[27] AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993; SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; Sontag, 2004, *Op. cit.*

[28] BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen: essais sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.



Fragmento da Composição The no-story of a driver / A não-história de um chofer, c. 1977 - 1980. Alair Gomes. Acervo Biblioteca Nacional.

A não-história do chofer é a que se constrói numa narrativa inteiramente conduzida pelo olhar do *voyeur* em longas operações temporais, investindo com a sua lente objetiva contra o corpo do rapaz. Este é, contraditoriamente, o alvo e o algoz do fazedor de imagens. O sofrimento que permeia esse trabalho vincula-se ao universo do desejo e da subordinação do fotógrafo a uma temporalidade que não é dada por ele, mas sim pelo referente, sublinhando o método de trabalho de Gomes, atento ao tempo vagaroso e ao movimento coti-diano do mundo. Além de *voyeur*, Alair é também um *voleur*, aspecto largamente explorado em diferentes poéticas contemporâneas, vinculadas às narrativas íntimas.

A *story*/história contada visualmente por Alair tem profundas marcas de uma sensibilidade melancólica, íntima e universal, mas ao mesmo tempo recolhida em seu silêncio micro-narrativo. Ela faz eco à história de todos os outros homens, embora se negue a pertencer a um mundo mais estendido. O artista é consciente de sua impotência, expressa no inteligente título que escolhe e nas diferentes interpretações que os trocadilhos permitem. Além disso, há, muito claramente, a presença da perda como aspecto que permeia a composição. A tomada oblíqua evidencia ainda mais esta condição que dá legitimidade ao momento fugidio, embora se origine de uma entrega *voyeurística* bem mais apaixonada do que a efemeridade das imagens. A ambígua não-história desse chofer está na impossibilidade de sua efetivação e, portanto, configura-se como poética instalada entre o ser e o não ser. Entretanto, ao constituir memória, a imagem fotográfica do artista produz ruídos em relação à história oficial, mesclando mais uma vez o público com o privado.

Segundo Mattos[29], a partir de Benjamin, se a História é massacre, a memória é sua redenção, é luta contra a morte, como relembrança e transcendência. E é exatamente este caminho de resistência silenciosa que nos provoca *The no-story of a driver*, assim como muitas outras composições de Alair Gomes, marcadas por um discurso sobre a diferença que resiste. Neste sentido, a sensibilidade melancólica do artista faz brotar um tipo de saber e uma sabedoria que, para além da concepção freudiana da melancolia patológica, reativam uma poética *que vem do abismo e da imersão no mundo das coisas criadas*[30].

Esta imersão cotidiana compreende, entre-tanto, o apontamento de diversos níveis de perda que se manifestam na obra em questão, entre os quais a perda da história como ruína fragmentária da realidade, condicionada ao próprio roubo simbólico do outro através da fotografia, atitude que gera uma "outra" vida para o referente registrado. Vida calcada no micro-universo da fotografia como uma espécie de co-participação desse corpo-imagem no rol do desejo homoerótico do seu proponente. Neste sentido, o signo fotográfico cria um deslocamento, um "outro" lugar que se configura na suspensão da imagem, enganchando duas biografias e, através deste ato, refazendo as suas respectivas descontinuidades. Ao tornar-se signo, como num pequeno filme, o chofer acaba por tornar-se um vestígio da *no-story*/não-história de Alair, ainda que sejam sempre tênues as possiblidades de interação efetiva entre os personagens envolvidos.

Mas estas imagens, que são a pura manifestação do desejo do "outro," não conseguem desprender-se da construção de um discurso visual marcado pela melancolia

[29] *Os arcanos do inteiramente outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução.* São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 58.

[30] LOPES, Denilson. "En deçà et au déla du cinéma moderne. Visconti, mélancolie et néo-barroque." *In: Cinémas – Revue d'études cinématographiques: Cinéma et mélancolie.* Montreal: Automne 1997, p. 115.

[31] Embora os enquadramentos em *plongée* de Alair permitam diálogos possíveis com algumas experiências modernas da fotografia, a pesquisa estética do fotógrafo brasileiro não passa pelo domínio consciente destas linguagens. As experimentações que nortearam a chamada *Nova Visão* da década de 1920 trazendo enquadramentos inusitados em Umbo (1902-1980), Rodchenko (1891-1956) ou Lázlo Moholy-Nagy (1895-1947) como uma forma de resistência da fotografia de cunho artístico em relação à fotografia de caráter comercial ainda tributária à ortogonalidade renascentista, não parece ser uma preocupação de Alair. São, prioritariamente, as circunstâncias informadas pelo desejo proibido os elementos que produzem a sua forma fotográfica, as quais subordinam os aspectos formais de uma poética singular.

também no plano formal, através das próprias opções de enquadramento do fotógrafo[31]. Se é do desejo do impossível e do intocável que nos fala Alair, os recortes e tomadas por ele produzidos são elementos que lembram a todo instante o ideal de ruína que norteia o seu trabalho fotográfico. Há sempre um flagrante olhar que se distancia em *A não-história de um chofer*, quase como se o fotógrafo se investisse daquele olhar perspicaz e pensativo, típico dos melancólicos, em direção à terra:

> Aquele que não me conhece, me reconhecerá através de meus gestos e minhas atitudes. Eu desvio o olhar e o dirijo para a terra. Por que eu nasci da terra e não tenho olhos a não ser para minha mãe[32].

Os enquadramentos oblíquos que vemos em Alair são a marca de quem não pode se aproximar do objeto e volta-se para o chão, como a repetir o gesto reflexivo e prostrado da própria imagem da melancolia. Aqui, entretanto, há uma adulteração da alegoria clássica que se corporifica na construção do olhar do fotógrafo. Estamos olhando a partir do ponto de vista do espectador/produtor da imagem, que assiste ao movimento do mundo. A melancolia está, neste sentido, ligada ao ato de produzir uma narrativa do olhar, mas um olhar que é ato e pensamento ao mesmo tempo. Entretanto, as tomadas fotográficas de Alair, recorrentemente construídas em *plongée*, estão, contraditoriamente, pontuadas tanto pelo distanciamento entre operador e referente quanto pela pressuposição do exercício de um certo poder do primeiro em relação ao segundo[33], pois a imagem tomada de cima maximiza a vulnerabilidade do referente. Neste sentido, chegamos mais uma vez à constituição de uma espécie de poder contra a finitude da experiência, com a estetização ficcional do cotidiano em Gomes: é ele quem conduz o olhar e, através do aparelho fotográfico, fetichiza o corpo esquadrinhado do chofer.

Quando lança a sua câmera sobre o chofer, Alair repete o mesmo olhar insistente em direção à beleza que vemos em Thomas Mann e na relação do persona-gem Gustav Aschenbach e seu olhar esquadrinhador e obsessivo em direção ao corpo do jovem Tadzio no clássico *Morte em Veneza:*

> o observador conhecia cada linha e pose desse corpo tão soberbo, apresentando-se tão livremente; saudava de novo toda a beleza, já familiar, e não encontrava fim para sua admiração e delicada alegria espiritual[34].

Do mesmo modo que conduz os hábitos cotidianos do ver para Aschenbach em sua derradeira estadia em Veneza, a entrega aos movimentos do corpo de Tadzio também inspira-o para a atividade da escrita, com o intuito de suprimir a efemeridade da relação com o garoto, eternizando-a via arte. A preparação para o sublime que a morte encarna em Aschenbach é a consumação da entrega à beleza que vemos em Alair quanto ao ato obsessivo de fotografar o jovem chofer ou as centenas de garotos por ele registrados. A escrita que está em Aschenbach através de Thomas Mann se faz imagem em Alair. A morte implícita que ronda a fotografia de Alair não deixa de fazer eco ao suicídio inconsciente do personagem de Mann.

[32] TSCHERNING, apud BENJAMIN, 2002, p. 164.

[33] MARTIN, *Op. cit.*

[34] *In: Morte em Veneza*. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 184.

Imagem Fotográfica: Fundamentos Teóricos e Proposições Metodológicas[1]

Boris Kossoy[2]

Resumo

Toda fotografia resulta de um processo de criação; ao longo desse processo, a imagem é construída técnica, cultural, estética e ideologicamente. Trata-se de um sistema que deve ser desmontado para compreendermos como se dá essa elaboração, como se articulam seus elementos constituintes entre si, como recuperamos suas condições de produção, como deciframos, enfim, a face não visível da imagem: sua *realidade interior*. Para tal proposta, devemos perceber a complexidade epistemológica da imagem fotográfica enquanto *representação* e *documento* visual. Neste texto, retomo conceitos e abordagens metodológicas que nortearam minha produção teórica e histórica, bem como apresento reflexões mais recentes visando contribuir para um aprofundamento do debate nessa área de investigação.

Palavras-chave: História da fotografia no Brasil; metodologia de pesquisa; pressupostos teóricos; formação do pesquisador.

Encontros centrados na discussão teórica da fotografia são raros neste país; neste sentido esse seminário é bem-vindo. Queria cumprimentar o Professor Tadeu Chiarelli e toda a sua equipe por essa realização e agradecer pela lembrança do meu nome para participar deste evento.

Pretendo, neste texto, revisitar conceitos e abordagens metodológicas, que nortearam minha produção teórica e histórica relacionada à imagem fotográfica, bem como situar reflexões mais recentes, aqui agregadas a esses estudos. Destaco algumas das questões centrais que pautaram essa trajetória com o objetivo de contribuir para um aprofundamento do debate nessa área de investigações, principalmente por constatar o interesse cada vez maior que pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento vêm manifestando em relação às possibilidades da fotografia enquanto instrumento de análise e reflexão.

Os anos formativos

Gostaria de esclarecer de início que meu trabalho, como um todo, se apóia na experiência acumulada através da minha formação primeira como arquiteto e, posteriormente, exercendo a fotografia profissionalmente em diferentes áreas, além de uma constante dedicação a meus trabalhos de expressão pessoal. Foi, no entanto, como pesquisador e estudioso das imagens que dediquei a maior parte do meu tempo e energia.

Aproveito esta oportunidade para me referir em breves palavras ao estágio em que se achavam os estudos sobre a fotografia no momento em que iniciei minhas pesquisas. Desde logo duas questões me intrigavam. A primeira dizia respeito à quase total inexistência de estudos históricos acerca da fotografia no Brasil, à exceção de alguns artigos esparsos de autoria de Sylvio da Cunha (jornal *A Manhã*) e do ensaio de Gilberto Ferrez, *A fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez*[3] (publicação do final dos anos 40 em sua primeira edição); a segunda questão era ampla e envolvia aspectos de ordem teórica acerca da natureza da fotografia, seu papel enquanto documento histórico e, também, como forma de expressão artística. Percebi que a fotografia jamais poderia ser compreendida em suas múltiplas facetas, se não fosse objeto de abordagens multidisciplinares. Discussões acadêmicas eram, então, inexistentes.

Constatei que, quanto mais me esforçava em compreender a natureza da imagem fotográfica, maior necessidade sentia de buscar conhecimentos em diferentes disciplinas. Além disso, notei que as aproximações que, habitualmente, se faziam à compreensão da imagem eram concebidas a partir de abordagens estéticas tomadas de empréstimo da história da arte ou de concepções lingüísticas adaptadas, a partir da comunicação escrita, da linguagem verbal. Os estudos teóricos sobre a imagem, propostos pelas diferentes correntes não me convenciam e, ainda hoje, penso que muitos navegam por um mar sem norte.

Creio, por outro lado, que alguns de nós, num dado momento nos questionamos sobre a validade dos modelos clássicos da história da fotografia, seja sob o aspecto histórico específico, assim como do ponto de vista cultural mais amplo. Desde logo me chamava a atenção o caráter episódico das histórias da fotografia, de forte cunho positivista e desprovidas de qualquer preocupação conceitual. Concluí que não era possível compreender a história deste meio de expressão sob a ótica da evolução da técnica ou apenas no plano estético; desvinculando-a da história cultural.

Tal era o quadro acerca dos estudos da fotografia naquele momento, que se manteria até, pelo menos os meados dos anos de 1980. Era necessário buscar outras inspirações e reflexões para uma compreensão aprofundada do papel da imagem fotográfica enquanto documento histórico e social, meio de conhecimento e

[1] Este texto é uma versão revista do artigo "Cons-trução e Desmontagem da Informação Fotográfica: Teoria e História". *In*: *Revista USP* (62):224-232, jun.- ago. 2004. São Paulo: Universidade de São Paulo, acrescido de novas reflexões.

[2] Professor Titular do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

[3] FERREZ, Gilberto. "A fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923)." *In*: *Separata da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 10, 1953.

elemento de fixação da memória, fonte de informação – e deformação – dos fatos, instrumento de análise e interpretação da vida histórica, como objeto de arte, enfim, entre outros de seus múltiplos usos e aplicações.

Faço, aqui, uma rápida digressão em relação aos autores e linhas de abordagem que sinalizavam caminhos promissores de investigação.

Há cerca de sessenta anos, Pierre Francastel chamava a atenção sobre a importância das imagens enquanto meio de conhecimento; observava, também, que as "(...) Artes servem, pelo menos tanto quanto as Literaturas, como instrumento aos senhores das sociedades para divulgar e impor crenças"[4]. Sua obra, que procurava estabelecer as bases de uma sociologia da arte, continua sendo referência, e o sentido que ele propunha para essa disciplina se fundamentava na afirmação da existência de um pensamento estético, plástico. Esclarecia que "(...) existe um pensamento plástico como existe um pensamento matemático ou um pensamento político; e é essa forma de pensamento que até hoje foi mal estudada"[5].

As leituras dos textos de Francastel foram fundamentais. Como motivação, tive também os estudos filosóficos sobre a crítica de fontes tal como foi pensada e discutida pelas diferentes correntes da teoria da história, porém definitivamente embasada na linha da escola dos *Annales*, nos ensinamentos de Marc Bloch, Lucien Febvre, Fernand Braudel, Henri Irenée-Marrou, entre outros mestres da *nouvelle histoire*. As abordagens da história nova iluminaram caminhos para o desenvolvimento de uma crítica que se mostrasse eficaz para sua aplicação às fontes fotográficas, precisamente no que toca ao complexo problema da interpretação desses documentos iconográficos.

Encontrei inspirações seminais na linha da história das mentalidades, através de Jacques Lê Goff, Michel Vovelle, entre outros; e, posteriormente, nos estudos do imaginário, com vistas a um maior aprofundamento na problemática da representação, nas questões da manipulação dos fatos históricos, tema estudado por Marc Ferro, que encontra plena aplicabilidade no uso dirigido que se tem feito das imagens ao longo da história.

A semiótica de Pierce foi provocadora. Contudo, descobri na fenomenologia de Edmund Husserl e na iconologia de Erwin Panofsky sólidos alicerces para as minhas formulações teóricas. A essas descobertas, devo ainda acrescentar as profícuas discussões que mantive com a socióloga Gisele Freund (com quem tive o privilégio de estabelecer cordiais laços de amizade e, com ela, participar de colóquios de fotografia no México e na Europa). Suas abordagens trouxeram contribuição definitiva aos estudos históricos da fotografia, marcados pela tradição positivista.

Se, enquanto historiador e estudioso das imagens, recebi desses autores influências teóricas que foram decisivas, não poderia deixar de mencionar inspirações advindas de outras formas de expressão que também permearam meu repertório: Magritte, Dalí, De Chirico, Poe, Dostoievsky, Doyle, Huxley, Borges, Antonioni, Bergmann, Buñuel, Kubrick, entre tantos outros mestres, me despertaram para as ficções da realidade. Foram influências importantes que, naquele princípio da década de 1970, alimentavam meu espírito enquanto fotógrafo profissional que buscava um lugar ao sol, numa tentativa de carreira autoral. Minha aproximação ao estudo das imagens se fez, assim, a partir de uma preocupação cultural constante, que veio, afinal, dar sentido à minha formação acadêmica. Assim foi no início, assim tem sido sempre.

Fotografia e Cultura

É necessário que se compreenda o papel cultural da fotografia: o seu poderio de informação e desinformação, sua capacidade de emocionar e transformar, de denunciar e manipular. Instrumento ambíguo de conhecimento, ela exerce contínuo fascínio sobre os homens. Ao mesmo tempo em que tem preservado as referências e lembranças do indivíduo, documentado os feitos cotidianos do homem e das sociedades em suas múltiplas ações, fixado, enfim, a memória histórica, ela também se prestou – e se presta – aos mais interesseiros e dirigidos usos ideológicos. O papel cultural das imagens é decisivo, assim como decisivas são as palavras. As imagens estão diretamente relacionadas ao universo das mentalidades e sua importância cultural e histórica reside nas intenções, usos e finalidades que permeiam sua produção e trajetória.

Toda fotografia resulta de um processo de criação; ao longo desse processo, a imagem é elaborada, construída técnica, cultural, estética e ideologicamente. Trata-se de um sistema que deve ser desmontado para compreendermos como se dá essa elaboração, como, enfim, seus elementos constituintes se articulam. Para tal proposta, devemos perceber a complexidade epistemológica da imagem fotográfica enquanto representação e documento visual. Antes, porém, de avançarmos nessa trilha, devemos nos referir à abrangência da expressão fotográfica e às amplas possibilidades de investigação que, acerca desse meio, podem ser encetadas, a partir do estudo de suas aplicações como registro das inumeráveis atividades humanas.

Vertentes Interdisciplinares de Investigação

Pretendo, a seguir, explicitar as linhas de pesquisa que temos desenvolvido situando algumas das obras que delas resultaram. Minhas pesquisas históricas se concentram fundamentalmente em duas vertentes de investigações; a fotografia enquanto:

1. OBJETO de estudos históricos e teóricos específicos;

[4] FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa: elementos Estruturais de Sociologia da Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p.3.

[5] Idem, *ibidem*.

2. FONTE de informações referentes às mais diferentes áreas do conhecimento.

Trata-se de um documento que propicia estudos segundo diferentes abordagens e distintas vertentes de investigação. No entanto, essas investigações não podem se dissociar, na medida em que ambas têm como núcleo central os próprios documentos fotográficos[6].

A história da fotografia é centrada no estudo sistemático da fotografia em seu passado histórico: as causas que levaram ao seu advento em diferentes espaços numa mesma época, seu aperfeiçoamento técnico, sua adoção enquanto meio de informação e expressão, sua popularização e penetração nos diferentes setores da sociedade, sua expansão comercial e industrial, seu consumo e prática pelas diferentes classes sociais, sua evolução estética, tecnológica, sua abrangência temática, seus autores consagrados e anônimos. Além destes e outros temas é de decisiva importância a reflexão acerca dos usos e aplicações das imagens ao longo de sua história. Este é o objeto da história da fotografia.

A iconografia fotográfica diz respeito a partes ou ao conjunto da documentação pública ou privada que abrange um largo espectro temático, produzida em lugares e períodos determinados. As fontes que as compõem são meios de conhecimento: registros visuais que gravam micro aspectos dos cenários, personagens e fatos; daí sua força documental e expressiva, elementos de fixação da memória histórica individual e coletiva. Em função de tais características, são documentos decisivos para a reconstituição histórica.

Assim como na vertente anterior a iconografia fotográfica tinha sido pouco compreendida seja no plano teórico seja como possibilidade de apoio à pesquisa e interpretação históricas. A documentação iconográfica esteve em geral relegada à condição de "ilustração", remetida sempre ao anexo da história.

Quando trabalhamos com fotografias, estamos diante de fragmentos do real recortados no espaço e paralisados no tempo, elaborados técnica, cultural, estética e ideologicamente por seus autores. Interessa-me desvendar a *realidade interior* das imagens, o oculto, aquilo que não se acha explicitado iconograficamente. Isto significa que a imagem é tanto mais valiosa como documento, na medida em que decifamos suas condições de produção e a finalidade para a qual foi produzida, quem foi seu autor, sua atuação enquanto filtro cultural e seus eventuais comprometimentos e convicções, a história própria do assunto que foi objeto de registro (independentemente da representação) entre outras muitas questões que aguardam por respostas convincentes.

Os documentos fotográficos constituem, enfim, as fontes primordiais para ambas as vertentes de investigação, disso resultando uma retroalimentação contínua de informações, na medida em que consideramos a interdisciplinaridade das abordagens[7].

Ainda outra natureza de investigações a que temos nos dedicado trata da proposição de fundamentos teóricos da expressão fotográfica, que reúne um corpus conceitual através do qual buscamos estabelecer parâmetros para o estudo das imagens, um arcabouço teórico, enfim, que possibilita o desenvolvimento de um modelo metodológico de análise e interpretação das imagens.

Estes fundamentos e a metodologia se constituem no eixo conceitual para o desenvolvimento das linhas de investigações históricas assinaladas antes, sua espinha dorsal. Este eixo conceitual seria, praticamente, uma terceira vertente, um campo de estudos em si mesmo – isto é, uma disciplina autônoma do conhecimento –, que possibilita ampla articulação com outras áreas das ciências humanas. De forma esquemática poderia dizer que essas três vertentes de investigações, articuladas entre si, englobam nossos estudos sobre a imagem fotográfica. Na parte final desenvolveremos essas questões teóricas, objetivo principal desta apresentação.

O fazer histórico

Seguem-se breves considerações sobre algumas de nossas investigações. Creio que de todas as minhas pesquisas, a que despertou maior interesse e polêmica foi a dedicada à descoberta de Hercule Florence (1804-1879)[8].

Trinta anos, exatamente, são transcorridos desde minha primeira apresentação internacional, durante o *III Photo-History Symposium* evento organizado pela Photographic Historical Society de Rochester, N.Y., em outubro de 1976. O colóquio teve lugar no auditório do International Museum of Photography at George Eastman House. Na ocasião, as principais peças documentais originais relativas à descoberta de Florence estiveram em exposição no Museu. Nesta oportunidade apresentei os resultados de minhas pesquisas comprobatórias acerca das experiências fotoquímicas precursoras de Hercule Florence que o levaram, a partir de 1833, a uma descoberta independente da fotografia no Brasil e nas Américas.

Não é nada fácil falar sobre nossos trabalhos antigos. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil; Século XIX* foi lançado em 1980 e constitui-se na publicação editada de minha tese de doutoramento. Tratava-se de uma primeira tentativa de abordagem panorâmica da fotografia no Brasil no seu contexto histórico tratada de forma sistemática.

Uma de minhas preocupações fundamentais nesta pesquisa era a de compreender em que medida as especificidades políticas, econômicas, e sócio-culturais de determinado momento histórico regeram a evolução da fotografia em dado espaço geográfico. Ao contrário dos clássicos modelos da história da fotografia elaborados nos grandes centros marcados pela tradição positivista,

[6] KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2ª ed. rev.. São Paulo: Ateliê, 2001, pp. 53-54.

[7] Minhas principais investigações na área da história da fotografia no Brasil são: *Hercule Florence, 1833: a Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1980; *Origens Expansão da Fotografia no Brasil: Século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980; "Photography in Latin America: The European Experience and The Exotic Experience." *In*: WATRISS, Wendy & ZAMORA, Lois P. (org.), *Image and Memory, Photography from Latin America 1866-1994*. Houston: University of Texas Press/FotoFest, 1998, pp.18-54; *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e Ofício da Fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002; "Luzes e Sombras da Metrópole. Um Século de Fotografia em São Paulo 1850-1950." *In*: PORTA, Paula (org.). *História da Cidade de São Paulo. São Paulo*: Paz e Terra, 2004, pp.387-455. Entre os trabalhos que empregamos a imagem fotográfica como fontes históricas citamos: *Álbum de Photographias do Estado de São Paulo 1892: Estudo Crítico*. São Paulo. São Paulo: Kosmos/CBPO, 1984; São Paulo, 1900. São Paulo: Kosmos/CBPO, 1988; *O Olhar Europeu: o Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994; *A Imprensa Confiscada pelo DEOPS, 1924-1954*. São Paulo: Ateliê Editorial / Arquivo Público do Estado / Imprensa Oficial, 2003. Os dois últimos títulos em co-autoria com a historiadora Maria Luiza Tucci Carneiro.

em *Origens e Expansão...* procurei justamente conectar a cena registrada na imagem com o fato que representava, tendo como pano de fundo, o momento histórico em que transcorria a ação. Isto significava uma postura conceitual contrária às abordagens estetizantes que marcaram época na história deste meio de comunicação e expressão.

A contextualização da imagem ao processo histórico e sua natureza interdisciplinar já eram para mim, portanto, marcos norteadores dos quais jamais me afastaria. De outra parte, já havia percebido que a história da fotografia na América Latina não poderia ser compreendida em sua significação se estudada como um processo fechado e independente da evolução que era objeto nos grandes centros além-mar, à mesma época.

Em função disso, era necessário estabelecer, pelo menos em essência, as devidas comparações entre o mercado consumidor para a fotografia (em suas manifestações e aplicações) existente na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil, para que melhor se percebesse a expansão totalmente diversa que teve a fotografia nos diferentes espaços sócio-econômicos e culturais. Neste sentido busquei, enfim, situar as bases para a compreensão da gradativa irradiação que teve a fotografia no Brasil a partir da conexão deste fenômeno com a estrutura urbana do país, configurada de forma peculiar em função do tradicional sistema colonial de produção.

Ainda no mesmo trabalho relacionamos mais de uma centena de profissionais que exerceram a atividade em diferentes pontos do país. Apesar de, ainda incipiente, aquela relação primeira teve sua utilidade para outros pesquisadores da área e instituições (bibliotecas e arquivos iconográficos em vários pontos do país) que dela se serviram em suas investigações específicas. Nos anos que se seguiram àquela publicação, dediquei-me a ajustes, correções e acréscimos ao levantamento inicial, cada vez mais consciente, porém, que um amplo rastreamento da atividade fotográfica, elaborado de forma sistemática — através de coleções particulares e públicas e de uma minuciosa pesquisa de periódicos das diferentes regiões do país — se fazia necessário para que o mesmo viesse a se constituir, efetivamente, numa fonte de referência segura e bem alicerçada, ponto de partida para estudos multidisciplinares.

O *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, lançado em 2002, representa uma seqüência natural daquele trabalho. Não poderíamos deixar de abordar a questão da itinerância dos fotógrafos que é uma das características mais notáveis da penetração da fotografia no interior do país. Foram os pequenos fotógrafos, anônimos, itinerantes, "volantes", ambulantes, vários deles exercendo diferentes ofícios para sobreviver, percorrendo longas distâncias a vapor, de trem ou sobre o lombo de animais, viajando de vila em vila pelos mais afastados rincões deste país em busca de clientes, que contribuíram para a fixação da imagem do homem brasileiro.

Foram esses desconhecidos viajantes que, com suas pesadas câmaras e estranhos equipamentos, captaram a imagem do indivíduo e do grupo familiar: suas fisionomias, seus ritos de passagem, seus eventos mais representativos. Representações que gravadas nos diferentes suportes fotográficos são vestígios documentais de múltiplas existências: deles próprios enquanto retratistas e de seus retratados. Dentre esses fotógrafos, muitos se anunciavam pelos periódicos das cidades por onde passavam. Outros tantos (jamais saberemos quantos) nunca se anunciaram. Alguns se aventuraram na profissão, não tiveram sucesso e mudaram de ramo, outros se estabeleceram por períodos mais longos. Alguns, poucos, obtiveram a permissão da corte de se promoverem como fotógrafos de "SS.MM. Imperiaes". A esmagadora maioria, contudo, não mereceu tal distinção; nem por isso sua obra é menos importante para a memória fotográfica ou para a memória histórica do Brasil. Deve-se aqui sublinhar que os fotógrafos resgatados nos verbetes, na sua expressiva maioria, jamais foram mencionados pela historiografia da história da fotografia no Brasil.

Estou plenamente consciente que este trabalho está longe de ser considerado completo. Tal preocupação não teria sentido: este dicionário vem e seguirá se complementando e aperfeiçoando com o tempo. Temos recebido retornos úteis de diferentes regiões do país proporcionando maiores dados sobre muitos desses profissionais. Ademais, o estágio em que este trabalho se encontra no momento já estabelece inúmeras pistas a serem perseguidas por outros pesquisadores, e isto me parece ser a função social e cultural maior da pesquisa científica.

A Natureza Indiciária da Fotografia

Giovanni Morelli, Conan Doyle (através de seu ilustre personagem Sherlock Holmes) e Sigmund Freud foram mestres no emprego de métodos de investigação a partir de indícios, sintomas e sinais, um "paradigma indiciário", como definiu Ginzburg[9]. A partir do exame de detalhes aparentemente sem importância de um retrato, como, por exemplo, os lóbulos das orelhas ou o formato das unhas, Morelli notabilizou-se pela descoberta de exemplares não autênticos de obras de arte pictóricas.

Este paradigma indiciário, na realidade, derivaria de um antigo saber caracterizado pela "capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente"[10]. E o grande exemplo dessa capacidade remonta aos primitivos caçadores, que durante milênios aprenderam a farejar, rastrear, decifrar enfim, pistas deixadas pela presa, pistas que permitiam reconstituir "uma série coerente de eventos"[11].

Os documentos escritos e iconográficos, assim como os restos materiais que nos vieram do passado (os

[8] O livro *Hercule Florence, 1833: a Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*, está esgotado há muito tempo. Uma terceira edição, revista e ampliada, está no prelo, e será lançada possivelmente este ano pela Edusp.

[9] GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Ver, em especial, o capítulo "Sinais, raízes de um paradigma indiciário", p.145. Devo à historiadora Claudia Canales a sugestão de leitura deste texto.

[10] Idem, p. 152.

[11] Idem, *ibidem*.

monumentos arquitetônicos da Antigüidade, os sarcófagos do Oriente, os utensílios de povos pré-colombianos etc.) nos trazem vestígios, indícios para estudos especializados visando a determinação de datas, técnicas e materiais utilizados em sua produção, assim como para tomarmos conhecimento de determinados fatos e situações que teriam ocorrido em épocas precisas. Também na imagem fotográfica encontramos indícios, sejam eles voluntários ou involuntários. A partir da abordagem de Ginzburg poder-se-ia traçar um paralelo com a nossa proposição, pois, reconstituir o processo que determinou o documento fotográfico foi a meta que estabelecemos desde o início, com o fito de compreender a cena registrada, instante da ocorrência do fato e da gênese do próprio documento; isto significa realizar a operação inversa, buscando detectar os elementos estruturais do documento – o objeto-imagem, enquanto um resíduo que nos veio do passado, um fragmento visual da realidade tomado em determinado lugar e época[12].

Uma dupla arqueologia, como já colocamos em outros trabalhos, faz-se necessária para determinarmos a gênese e história do documento em si (reconstituição do processo que gerou o artefato), e o conteúdo da representação (recuperação em detalhe dos elementos icônicos que compõem o registro visual, de forma a situarmos precisamente a cena gravada no espaço e no tempo)[13].

As representações fotográficas contêm em si informações iconográficas sobre o dado real e, em função disso, são de grande valor para a pesquisa e interpretação nas ciências humanas, exatas e biológicas. As fotografias que registram os anéis de Saturno, o comportamento das geleiras, a forma das montanhas e da paisagem em geral, as ossadas pré-históricas, as espécies animais e a vegetação do planeta, os restos arqueológicos, os resíduos orgânicos e marcas do passado, o movimento de uma rua na segunda década do século XX: a arquitetura dos edifícios, as fachadas de estabelecimentos comerciais e de serviços, o vestuário dos transeuntes, a implantação de postes para a instalação elétrica ou telefônica, entre inúmeros outros temas e cenários, constituem valiosa contribuição para a recuperação das informações, pela sua força documental.

A imagem fotográfica é, portanto, indiciária, na medida em que propicia a descoberta de "pistas de eventos não diretamente experimentáveis pelo observador". Tratam-se dos indícios existentes na imagem (iconográficos), e que, acrescidos de informações de natureza histórica, geográfica, geológica, antropológica, técnica, a carregam de sentido. Um conjunto de informações escritas e visuais que, associadas umas às outras, nos permitem datar, localizar geograficamente, identificar, recuperar enfim, micro-histórias de diferentes naturezas implícitas no documento. No entanto, a imagem fotográfica resulta do processo de criação do fotógrafo: é sempre construída, daí ser plena de códigos.

Não podemos perder de vista que os indícios que a imagem fotográfica apresenta relativamente ao tema, foram gravados por um sistema de representação visual. Nosso acesso ao dado real, quando através da imagem fotográfica, será sempre um acesso à *segunda realidade*, aquela do documento, a da representação elaborada. Trata-se, pois de um acesso ao mundo da aparência.

A característica indicial e seus limites

A chamada característica indicial vem, em geral, acompanhada de outro conceito: o de "fotografia documental". Dificilmente discute-se o conceito de índice fotográfico em relação às imagens "não documentais", por exemplo, aos fatos que nunca existiram, isto é, as realidades inventadas, enfim, aos trabalhos de expressão pessoal que podem ser originários de referentes fantasmas. No que se refere às realidades ditas factuais – cujos respectivos registros nos fornecem imagens "documentais" –, buscou-se sempre associar valores morais como a verdade, por exemplo.

Essa pretensa certeza ganhou força por conta de ser a fotografia considerada, desde seu advento, como um registro "objetivo", "neutro", produto de um mecanismo óptico-químico "que não pode mentir", um duplo da realidade, uma reprodução mimética do objeto que se achava frente à objetiva. Nada mais adequado que essa "objetividade" fotográfica para a comprovação dos preceitos do positivismo. Além disso, deve-se observar que o indício se refere sempre ao fragmento registrado, contudo, é um recurso comum tomar-se o fragmento pelo todo, com o objetivo de generalizar-se toda uma realidade, todo um contexto. É a ideologia que determina o enquadramento da foto e os cortes posteriores do editor de imagens. Esse recurso alimenta uma das práticas recorrentes da imprensa visando a manipulação das informações.

A fotografia aplicada à atividade científica, policial, jornalística, entre outras, teve – e tem – a finalidade de comprovar, testemunhar um certo fato; porém, é de se perguntar: como foi empregada essa imagem, com que finalidade? Tem-se assim um documento especular da aparência, produto de um processo de criação/construção, ambíguo por excelência. Presta-se como evidência documental de algo que ocorreu – ou não – na realidade concreta; tal, porém, não significa necessariamente se tratar de um registro fidedigno da realidade ou uma verdade absoluta. Trata-se apenas de uma *verdade iconográfica*, assunto que voltaremos adiante.

Fundamentos Teóricos e Proposições Metodológicas

Códigos da imagem fotográfica

Em seu conteúdo, uma única imagem reúne uma série de elementos icônicos que fornecem infor-

[12] KOSSOY, Boris. *A Fotografia como Fonte Histórica. Introdução à Pesquisa e Interpretação das Imagens do Passado*. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, 1980, p. 31 (Museu & Técnicas, 4).

[13] Em *Fotografia & História*, *Op. cit.*, explicitamos em detalhe a metodologia de investigação iconográfica proposta para o estudo das fontes fotográficas. Ver especialmente cap. 4.

mações para diferentes áreas do conhecimento. Esses elementos acham-se *formal* e *culturalmente* codificados na imagem, sendo tais codificações inerentes à representação fotográfica, à sua estética particular. Essa imagem liga-se ao fato que representa pelos laços da história; laços invisíveis que, uma vez desvendados, carregam de sentido o iconográfico. Na prática, essas codificações se vêem individualizadas pela mediação (técnica, cultural, estética) do fotógrafo ao longo do processo de criação da representação.

Exame Crítico das Fontes Fotográficas: A Desmontagem da Informação

Não existe documento inocente. A fotografia, como as demais fontes históricas, deve ser submetida ao devido exame crítico que a metodologia da história impõe aos documentos.

Em nossa proposição, basicamente são três os conjuntos de conceitos que englobam os fundamentos teóricos da expressão fotográfica:

A. O fenômeno fotográfico;

B. A construção da representação;

C. Os processos de criação/construção de realidades;

Esse corpus conceitual vem alicerçar um quarto e último conjunto:

D. A metodologia de análise e interpretação das fontes fotográficas.

Essas proposições teóricas e metodológicas foram explicitadas principalmente em *Fotografia & História* e em *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. A seguir, referimo-nos brevemente às questões centrais objeto dessas reflexões.

Em linhas gerais, buscamos estabelecer um conjunto de princípios fundamentais que pudessem trazer mais luzes sobre a natureza da fotografia. Era necessário compreender melhor sua gênese e trajetória, sua condição de objeto e imagem, sua natureza fragmentária, sua autonomia e realidade própria (uma segunda realidade), sua intrigante ambigüidade e, afinal, seu destino de registro (ou testemunho) amalgamado ao processo de criação que lhe deu origem.

Foi formulado um modelo centrado na compreensão da essência do fenômeno fotográfico. Tentava, assim, um paradigma para a reconstituição do processo que originou a representação, a partir de indicadores constantes nas imagens fotográficas: a determinação precisa de **quem, que, como, quando e onde**, de forma a individualizar cada documento fotográfico, estabelecer sua identidade e unicidade.

Esse arcabouço teórico embasa nossa proposição de um modelo metodológico de investigação e exame crítico das fontes fotográficas. Nos trabalhos já mencionados, indicaram-se caminhos para a análise técnica e iconográfica deste tipo especial de documentos, assim como se discutiram as questões acerca de uma hermenêutica particular que as imagens demandam para sua compreensão interior. Nessa linha, foi proposta uma interpretação iconológica – empregando a denominação de Panofsky – para a decifração daquilo que o fragmento visual não tem de explícito em seu conteúdo[14].

Em síntese, determinamos de início seus elementos constitutivos e identificamos seu conteúdo, o aparente da representação, sua realidade exterior (análise iconográfica), para a seguir buscarmos desvendar seus alicerces mais profundos, sua trama histórica e social, sua dimensão cultural e ideológica, seu significado intrínseco, o oculto da representação, seus muitos porquês, sua realidade interior (interpretação iconológica).

Reiteramos, por outro lado, a necessidade de se investigar a finalidade da produção das imagens como uma das metas decisivas para se detectar o significado profundo do documento, sua realidade interior. Nessa linha demonstrou-se, também, o vínculo definitivo que existe entre a evolução da fotografia (em suas diferentes manifestações) e o contexto histórico-cultural em que ela teve origem. O fragmento fotográfico adquire significado quando se percebem as múltiplas teias que o enlaçam ao contexto histórico e à vida social em que se insere e, ao mesmo tempo, documenta.

A Interpretação das Imagens e os Processos de Criação/Construção de Realidades

Pretendia, com *Fotografia & História*, trazer uma contribuição teórica à Iconografia, entendida como disciplina autônoma, meio de conhecimento visual e instrumento para o estudo e reflexão acerca dos cenários e fatos da história. Se naquele e em outros trabalhos anteriores enfatizávamos mais a idéia da imagem fotográfica enquanto documento, em *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* procuramos explicitar melhor o caráter de representação que lhe é inerente. As imagens fotográficas, entendidas como documento/ representação, contêm em si realidades e ficções. É nessa relação ambígua que se acha o cerne de nossa reflexão.

A criação e a interpretação das imagens (a partir do real ou das fantasias individuais e coletivas que povoam nosso imaginário) inserem-se em *processos de criação de realidades*. Melhor dizendo, de *construção de realidades*. A fotografia resulta sempre dessa construção, seja ela realizada enquanto expressão do autor (sem finalidades utilitárias), seja como registro fotojornalístico ou meio de criação publicitária.

A partir da desmontagem da imagem fotográfica, pode-se perceber em que medida ela incorpora – tanto em sua produção como em sua recepção um complexo processo de construção de realidades, e, portanto, de ficções. É necessário que se reflita sobre certas ambigüidades fundamentais de a fotografia ser um registro (isto é, um documento), materializado visualmente no está-

[14] Para a análise e interpretação das fotografias nos apoiamos, em parte, nos conceitos de Erwin Panofsky – apesar de o autor ter proposto seu método para a representação pictórica –, especialmente no que se refere à interpretação iconológica que corresponde ao nível interpretativo mais profundo, o "significado intrínseco". Ver: PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza Universidad, 1982, pp. 24-25.

gio final do processo de criação do fotógrafo. Esse conceito se vê simplificado pelas relações indissociáveis e permanentes: registro/criação (ou testemunho/criação) e, documento/representação, sempre se referindo a um mesmo objeto fotográfico.

De tais relações decorre a possibilidade ficcional da fotografia. Pensamos, aqui, numa natureza ficcional intrínseca à trama fotográfica, que constitui o alicerce cultural, estético e ideológico das manipulações que ocorrem *antes* (finalidade, intenção, concepção), *durante* (elaboração técnica e criativa) e *após* (usos e aplicações) a produção de uma fotografia. Pensamos nas manipulações que desde sempre se fizeram dos fatos, sejam nos palcos fotográficos do século XIX, por onde desfilava uma burguesia ansiosa de sua própria representação, seja na página impressa dos periódicos ao longo do século XX e até o presente.

O dado ficcional é, pois, inerente à imagem, na medida em que a fotografia é um testemunho que se materializa a partir de um processo de criação, isto é, construção. Nisso reside a *estética de representação*, nessa construção. O ficcional se nutre sempre da credibilidade que se tem da fotografia enquanto uma pretensa transcrição neutra, isenta, automática e do real, portanto, enquanto uma evidência documental (herança positivista). A idéia que sempre se propagou da fotografia é a de sua suposta característica de objetividade, do que decorre a certeza de uma "transparência" entre o fato e o registro. A representação ultrapassa o fato e a evidência é exacerbada nessa construção; assim se materializa o índice fotográfico; assim se materializa a prova, o testemunho, a partir do processo de criação. Assim se criam realidades.

A constatação dos *processos de criação de realidades* inerentes aos mecanismos que regem a produção e a recepção das imagens tem sido nosso fio condutor; a desmontagem dos mencionados processos, a nossa meta.

Se a análise iconográfica situa-se no nível da imagem, a interpretação iconológica tem aí seu ponto de partida; estende-se além do documento visível, além da chamada evidência documental. Trata-se da recuperação de diferentes camadas de significação. A interpretação iconológica se desenvolve na esfera das idéias, das mentalidades.

Foi com tais preocupações que nasceu *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, não apenas para complementar a incursão teórica desenvolvida em *Fotografia & História* como, também, dar um passo além, creio, neste percurso de compreensão das fontes fotográficas e de decifração dos enigmas e manipulações que se escondem sob suas superfícies iconográficas. Penso que agora temos mais elementos para retomarmos a questão da verdade documental, ou melhor, da verdade iconográfica.

A verdade iconográfica

A *verdade iconográfica* é fruto de uma construção técnica estética, cultural e ideológica. Basta observarmos o uso da imagem fotográfica em temas etnográficos. Em alguns textos procuramos demonstrar em que medida a representação fotográfica teria contribuído para reforçar a postura etnocentrista do homem branco europeu quando diante de realidades latino-americanas. Essa mentalidade sobre esses temas etnográficos segundo o "olhar europeu"[15] e as formas como foram os mesmos representados/documentados, reforçou um certo conceito sobre a América Latina[16]. Essa mesma mentalidade foi transplantada para a história da fotografia tanto nos títulos mais antigos como nos atuais.

É fundamental que se perceba que determinadas imagens etnográficas tratam-se de produtos ideológicos etnocentristas e racistas – tal como foram produzidos e veiculados no passado quando as (pseudo) teorias científicas raciais estavam em voga e tal como foram e seguem sendo reproduzidos ainda hoje nas obras históricas didáticas e como referências ilustrativas armazenadas em bancos de imagens.

Para a antropologia positivista das últimas décadas do século XIX a fotografia era um meio de *substituição* literal do fato antropológico e não uma *representação* deste mesmo fato. Nesta perspectiva é que se inserem as fotografias dos "tipos", como as dos negros e dos índios. A antropometria era empregada para evidenciar "cientificamente" as características físicas do outro. Essa, porém, era a fachada do projeto antropológico, a sua face visível; na sua essência, este projeto pseudo-científico era umbilicalmente ligado ao programa colonialista: evidenciar através do testemunho fotográfico as diferenças físicas que caracterizavam justamente a "inferioridade" desse outro perante o homem branco tomado como modelo, como padrão de perfeição física. Em outras palavras, as diferenças entre negros, índios, mestiços em estado primitivo, selvagens habitantes das terras exóticas, e o branco europeu civilizador. Para isso serviu o registro fotográfico antropológico: como instrumento de afirmação de uma ideologia colonialista de dominação e controle, e de reafirmação da superioridade racial, comprovada a partir da mais "isenta" metodologia: a da imagem técnica, "neutra" por excelência posto que obtida "sem a interferência do homem" (interferência essa que poderia ocorrer com a imagem pictórica), apenas pelo mecanismo óptico da câmara. A imagem fotográfica se prestou notavelmente para o projeto antropológico, pois comprovava materialmente as imagens mentais de naturalistas racistas como Louis Agassiz, que teve como laboratório a Amazônia, entre outros estudiosos das terras distantes. Os fotógrafos, de sua parte, davam corpo a essa experiência popularizando-a de certa forma, na medida em que transportavam negros e índios, pigmeus e outros seres para seus estúdios e os fotografavam diante de

[15] CARNEIRO, Maria Luiza Tucci & KOSSOY, Boris. *O Olhar Europeu: o Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.

[16] KOSSOY, Boris. "Photography in Latin America: The European Experience and The Exotic Experience." *In*: WATRISS, Wendy & ZAMORA, Lois P. (org.), *In: Image and Memory, Photography from Latin America 1866-1994*. Houston: University of Texas Press / FotoFest, 1998, pp.18-54.

cenários neutros ou pintados com paisagens européias. As imagens técnicas tornavam assim reais as imagens mentais. Documentos expressivos de realidades montadas, construídas segundo a estética de representação direcionada pela ideologia do exotismo.

O Passado Imaginado e o Documento Presente

Nos fundamentos teóricos e no modelo metodológico – aqui revisitados e acrescidos de novas reflexões – buscamos contribuir para a percepção e explicitação da construção assim como para a desmontagem técnica, cultural, estética e ideológica das fontes fotográficas.

É fundamental que se perceba o papel da imagem fotográfica enquanto elemento de fixação da memória, instrumento de propaganda e suporte de processos de criação/construção de realidades e ficções, seja em sua produção seja em sua recepção.

A imagem fotográfica vai além do que mostra em sua superfície. Naquilo que não tem de explícito, o tema registrado tem sua explicação, seu porque, sua história. Seu mistério se acha circunscrito, no espaço e no tempo, à própria imagem. Isto é próprio da natureza da fotografia: ela nos mostra alguma coisa, porém seu significado a ultrapassa. Existe um conhecimento implícito nas fontes não-verbais como a fotografia; descobrir os enigmas que guardam em seu silêncio é desvendar fatos que lhe são inerentes e que não se mostram, fatos de um passado desaparecido, nebuloso que tentamos imaginar, recriar, a partir de nossas imagens mentais, em eterna tensão com a imagem presente que concretamente vemos, limitada à superfície do documento: realidades superpostas. Existe, sim, um pensamento plástico, como afirmava Francastel. Seguir decifrando essa forma de conhecimento é o desafio que nos move.

Antropologia, imagem e memória: de alguns caminhos heurísticos e metodológicos

Etienne Samain e Fabiana Bruno[1]

Resumo

Na primeira parte da comunicação, falar-se-á de antropologia *visual*. Mais especificamente do como redescobrir, atrás da fala e da escrita, as marcas e as presenças vivas da *imagem, matriz sensorial* de toda e qualquer emergência do *pensamento humano*. Essas reflexões nos conduzirão a entrever, num segundo momento, alguns possíveis e outros caminhos que dizem respeito ao *trabalho das imagens*, desta vez no contexto específico de uma pesquisa de doutorado, sobre os "Retratos da Velhice".

Palavras-chave: imagem falada e imagem escrita; antropologia visual; memórias e retratos da velhice; epistemologia do conhecimento; fotografia.

Existem entre os seres *vivos*, (homens e mulheres, mas, também, orquídeas e caranguejos do mar), entre suas estruturas, suas culturas, suas estórias e memórias, pequenos nós, pequenos detalhes e conexões, pequenos segredos que guardam as *imagens*. São delas ("almas" sensíveis como "películas") e de nós ("sonhos" encobertos sob uma frágil "pele") que falaremos no presente ensaio.

Parte I – Antropologia e Imagem

1. Do "Pensamento selvagem" ao "Pensamento domesticado"

Se quisermos refletir sobre a constituição de uma antropologia visual é necessário, de início, tomar muito a sério a questão da comunicação humana *tout-court*. Por uma dupla razão: de um lado as sociedades humanas, as culturas humanas não poderiam surgir e, menos ainda, existir, sem meios de comunicação, a começar pelos nossos órgãos sensoriais (visão, audição, tato, olfato, gosto); de outro, os suportes da comunicação humana são múltiplos e, todos, singulares - ao lado dos já referidos, dispomos da fala, da escrita e de todas essas outras "tecnologias do espírito[2]", tais como a fotografia, o cinema, o vídeo/televisão, a infografia e o que há por vir.

Partimos dessas óbvias considerações para levantarmos, agora, uma questão um pouco mais complexa: *a das relações e das singularidades existentes* entre os meios da comunicação humana: a fala, a escrita e, para sermos breves, o conjunto dos "atuais meios audiovisuais". O que se pretende dizer e desvendar? Uma analogia poderá nos ajudar a situar a problemática.

Não aprendemos quase nada ao saber que, de três garrafas de *vinho* que me foram oferecidas, todas são de *vinho tinto* (e não de *rosé* ou de branco). Torna-se, ao contrário, bem mais revelador descobrir, ao *degustar* cada um desses três vinhos *tintos*, que o primeiro não passa de um *Sangue de Boi*, que o segundo é um *Bordeaux*, ainda questionável em termos de aroma, e que o terceiro é, agora sim, um legítimo *Châteauneuf-du-Pape*. Isto reconhecido, resta dizer que existe também entre esses vinhos *tintos* um *continuum* no qual, diversamente, situam-se e se encaixam os *aparentes* mesmos *vinhos tintos*, bem como - saindo de nossa analogia[3] -, os *aparentes* mesmos *meios da comunicação humana*. Falar, deste modo, de "meios de comunicação" em *geral* significa falar um pouco de tudo e muito de nada. Saber apreciá-los, cada um na sua singularidade e na sua complementaridade com relação aos demais, representa uma outra distinção do espírito e, decerto, uma necessidade heurística. Fala, escrita, "modernos suportes audiovisuais" são, todos, *meios de comunicação*. Importa saber, sim, o que os *singulariza* e o que os *conecta*.

Como se construiu progressivamente minha reflexão sobre esse assunto? Eis o que me proponho a responder, apontando para três autores e três obras que se co-respondem e se concatenam em nível dos seus próprios títulos: *O Pensamento Selvagem* (1962), de Claude Lévi-Strauss[4]; *A Domesticação do Pensamento Selvagem* [A Razão Gráfica] (1977), de Jack Goody[5] , e *A Imagem escrita ou a Desrazão Gráfica* (1995), de Anne-Marie Christin[6].

a) Dois modos distintos de pensamento científico (Claude Lévi-Strauss)

Tive a oportunidade ímpar de poder conviver com os índios Kamayurá (Alto Xingu [1977-78]) e Urubu-Kaapor (Cabeceiras do Rio Gurupy – Maranhão [1981]), ambas sociedades de língua tupi e, na época, totalmente ágrafas. No meio delas, procurava entender os seus mitos ou, melhor dizendo, a natureza dessas extraordinárias elaborações intelectuais e criações poéticas do chamado "pensamento selvagem"[7]. Não falo de um pensamento "dos selvagens" e, sim, de um pensamento em "estado selvagem", isto é, marcado e construído em torno de uma outra lógica (lógica do palpável, do sensível, do sensorial), diferente da nossa lógica (abstrata, racional, conceitual). Pensamento *analógico*[8] ou lógica do *bricoleur*[9], diferente da *lógica do*

[1]Etienne Samain é professor e Fabiana Bruno, doutoranda, ambos vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

[2]GOODY, Jack. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977. [Versão em português: *Domesticação do Pensamento Selvagem*. Lisboa: Presença, 1988; Versão em francês: *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris: Éditions de Minuit, 1979].

[3]Recorrendo a tal analogia, não quero ser mal entendido. Não pretendo, com efeito, emitir um julgamento *valorativo* comparando visualidade, oralidade e escrita. Insistiria, assim e da mesma maneira, sobre a *realidade das diferenças* que existem entre três outras garrafas de *excelentes* vinhos *tintos*, tais como um *Romanée-Conti*, um *Chambertin* e um *Châteauneuf- du -Pape*.

[4]LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon, 1962.

[5]GOODY, Jack. *Op. cit.*.

[6]CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris: Flammarion (Idées et Recherches), 1995. Não existe ainda uma versão desta obra em língua portuguesa, sobre a qual falarei na "Parte I.3" desta comunicação.

engenheiro. Uma lógica que Claude Lévi-Strauss definiu muito bem no primeiro capítulo de seu *Pensamento Selvagem*, precisamente intitulado "A ciência do concreto", nos seguintes termos: o assim chamado pensamento selvagem representa um "modo singular do pensamento *científico* (...) ajustado ao nível estratégico da **percepção e da imaginação** (...) nível estratégico do conhecimento científico (...) muito próximo da *intuição sensível*"[10].

O que isto pode significar concretamente? Tomemos este exemplo: como classificamos[11] as abelhas e como os índios classificam as abelhas? Sem ser zoólogos de formação, sabemos que na nossa cultura da *escrita*, elas (as abelhas), na sua multiplicidade, variedade e beleza, terão direito a precisas nomenclaturas que, ao recorrer a raízes etimológicas - preferencialmente gregas ou latinas - as distribuirão em necessárias famílias e subfamílias. Saberemos deste modo, que

> a superordem dos himenopteróides (insetos portadores de asas) agrupa duas ordens de insetos de importância muito desigual: os himenópteros que ultrapassam 280.000 mil espécies (algumas delas, como as vespas, os marimbondos, as abelhas ou as formigas, são conhecidas por todos) e os estrepsipteros, que reúnem duzentas espécies de insetos estranhos, profundamente degradados pelo parasitismo[12].

Tal ordenamento das abelhas, decerto, impressiona, mas, confesso, não chega a me inspirar e a me comover. Prefiro - na companhia dos próprios índios, isto é, desses seres "*não-letrados*", próximos, todavia, da "percepção, da imaginação" e da "intuição sensível" - descobrir como, desta vez, *eles classificam* as abelhas. Pois repartem e distribuem as mesmas, levando em conta um conjunto de observações significativas como, por exemplo: a época do ano em que aparecem (estação seca ou estação das chuvas); o sabor do mel deixado por elas (muito açucarado, relativamente doce ou, até, um tanto azedo); o fato de que o ferrão de alguns tipos de abelhas pode doer muito, enquanto a picada de outras não apresenta grande risco. Perguntariam-me, ainda, se já observei esses outros fatos: por que algumas famílias de abelhas instalam sua colméia dentro da árvore e outras, fora dela? Iriam mais longe para saber se, por acaso, tinha notado que algumas outras espécies de abelhas dirigem a saída do enxame através de um canal aberto para o alto da colméia, outras para baixo, outras, ainda, para o meio. Eis a ciência do concreto e do sensível, do vivido e do *ana-lógico* que fazem.

Rompendo com um evolucionismo ainda vigente, Lévi-Strauss, na época, insistia, dizendo: tanto "eles" (os chamados "selvagens") como "nós" (os chamados "civilizados"), somos, ambos, capazes de pensar *cientificamente*. São apenas os caminhos da construção e da elaboração da ciência que são diferentes (assim como complementares, acrescentaria). Como explicar, agora, essa dupla maneira de fazer ciência? Como pôde nascer ao lado de um pensamento oriundo da "percepção e da imaginação", um outro modo, mais abstrato, de pensar, de certa maneira "deslocado" com relação a uma "intuição sensível" originaria? Lévi-Strauss postula o que chama de "ruptura neolítica", sem que dela nos diga algo mais claro e convincente. Sua explicação permanece no ar, simplesmente vaga. Jack Goody vai oferecer uma outra proposta crítica.

b) Entre a oralidade e a escrita (Jack Goody)

Como Lévi-Strauss, a questão que levanta Goody não é aquela de um funcionamento lógico, que faltaria ou que seria ausente no cotidiano das culturas orais e, sim, a questão do "por que seus membros não têm a 'lógica' dos filósofos"[13]. O autor, desta vez, insiste sobre os instrumentos culturais (as diversas formas da *escrita*, em especial) de que dispõe uma sociedade e não outra, enquanto esses são os determinantes de "modos de pensar":

> as novas ferramentas que a comunicação se dá, a determinam parcialmente (...) O peso dos fatores tecnológicos deve ser avaliado (...) na medida em que essas tecnologias do espírito determinam 'estilos cognitivos'[14].

Goody mostra, em particular, que as operações cognitivas que esses *meios* diversos da comunicação humana proporcionam (no caso, a *fala* e a *escrita*)[15] incidem, singularmente, não somente sobre os *modos* do pensamento das sociedades, mas também, sobre as *maneiras* com que as sociedades se organizam a partir e em função deles.

> A invenção das escritas em torno de 3000 a.C. não forneceu apenas um admirável instrumento de estocagem, de precisão e de análise conceitual, conduzindo a transformações revolucionárias na cultura, mas permitiu a emergência de uma classe de 'letrados', especializados na técnica e na arte difíceis da escrita e no modo de observar as coisas, aproximação intelectual da realidade (...) Esses mandarins, reunidos em escolas e em academias em torno dos palácios e dos templos, começaram muito cedo a se interessar a um certo espectro de fenômenos, a estudá-los e a compor obras que, dificilmente, podemos qualificar senão de "científicas"[16].

Acrescentará, respondendo a Claude Lévi-Strauss:

> Se se outorgar às mudanças na comunicação uma importância decisiva, se se tomá-las na sua pluralidade, sem procurar ver nelas uma ruptura única, então desaparece a velha dicotomia entre primitivo e civilizado, quer se trate do pensamento, quer se trate da organização social[17].

Na linha deste raciocínio, haveria de se convir que os meios materiais (máquinas, suportes) de

[7] Escrito em 1962, *O pensamento selvagem* representava a "pausa" que o pai do estruturalismo francês se dava antes do fabuloso empreendimento e da publicação dos quatro volumes das *Mitológicas*, quando partindo de um mito Bororo e chegando a mitos dos índios da região de Vancouver, Lévi-Strauss nos lembrará que a "terra dos mitos é redonda". Ver LÉVI-STRAUSS, Claude. *Op. cit.*.

[8] *Analógico* (ἀναλογικός) remete, na língua grega clássica, a tudo aquilo que se baseia e se *fundamenta* "a partir" ("de baixo para cima": ἀνα-) de "razões e relações matemáticas", isto é, "a partir" de relações de "semelhança e de correspondência" (Ver LIDDLLE, H.G. e SCOTT, R.. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940, 9ª ed., p. 111). Tudo aquilo que se pensa - acrescentaria - é por analogia.

[9] Explico-me. Tive a felicidade de conhecer e de conviver com um avô paterno "bricoleur". O que significa ser "bricoleur" e fazer "bricolage"? *No meio das sucatas* de seu velho ateliê, o meu avô tinha inventado maquinarias loucas que me fascinavam, das quais me explicava o funcionamento com um entusiasmo juvenil. Havia notadamente uma alucinante corta-papel-de-embrulho para rolos de grande metragem. Uma máquina cuja estrutura feita com velhos *canos de água* segurava horizontalmente um rolo de papel Kraft de mais de 80 quilos; um sistema de eixos e de rolamentos ativados por *correntes de bicicleta*, que debitava suavemente a tira de papel a ser cortada e, finalmente, emergindo das entranhas da máquina um *fio metálico* conduzindo uma *lamina de barbear* que secionava o papel como a cutela certa de

inocentes. Eles são os *moldes* que operam diversamente sobre as potencialidades latentes do único pensamento humano, proporcionando, assim, "estilos cognitivos" que importa não somente reconhecer epistemologicamente, mas também apreciar culturalmente.

Falando desta maneira sobre o advento da *escrita*, Jack Goody[18] nos perguntaria: como e quais foram as mudanças das sociedades humanas perante a escrita, em termos de "economia", de "direito", de "religião", de "formas de governo"? Convidaria-nos a refletir, por exemplo, sobre o fato de que todas as grandes religiões do mundo atual são religiões do "livro" e, por causa disto, degladiam-se não por acaso. Permitiria-nos pensar o fato de que, no meio às comunidades indígenas brasileiras remanescentes (sociedades ágrafas, trinta anos atrás), nem se falava de "territórios", nem de "heranças", nem de "legados", de "testamentos" devidamente registrados em cartório. Saberíamos ainda que, com o advento da escrita, nossas sociedades tornaram-se "burocráticas", cultivando, tampouco por acaso, carimbos, pareceres e as sinfonias de papéis. Como está se organizando nosso planeta sob o impacto dos novos suportes da comunicação humana? Goody nos avisa: "Pelo mundo inteiro, as técnicas da escrita foram utilizadas para adquirir, isto é, para alienar, a terra dos povos da oralidade. É um instrumento muito poderoso cujo manejo raramente fica desprovido de significação social, econômica e política"[19]. Ele vai mais adiante e o acompanho, quando acrescenta: "esses novos meios da comunicação transformam a *própria natureza dos processos de conhecimento*"[20].

2. Dos perceptos aos conceitos: a matriz sensorial do pensamento humano

Como conjugar dois atos tão humanos como o de pensar e o de se comunicar, isto é, de querer partilhar conhecimentos?

Lévi-Strauss se preocupou em distinguir os dois níveis estratégicos onde o mundo físico se deixa atacar pelo conhecimento científico: um nível aproximadamente ajustado ao da percepção e da imaginação, e o outro deslocado. Goody, ao reconhecer que os espíritos humanos não diferem na sua estrutura[21], nos propôs um outro quadro explicativo dessas diferenças constatadas. Ele nos convida a descobrir como, no tempo e no espaço, os modos de pensamento podem mudar. Para tanto nos leva a medir o "impacto da comunicação escrita sobre os sistemas culturais"[22].

Sinto-me profundamente devedor das reflexões desses dois autores na medida em que, unindo "conhecimento" e "comunicação", eles nos obrigam, hoje, a ir adiante, solicitando uma resposta ao que poderia vir a ser uma arqueologia sensorial do pensamento humano, do pensamento imagético em particular.

Há de se perguntar, com efeito, porque permanecemos ainda tão pobres quando se trata de situar *na gênese, na intersecção e na culminância* desses dois meios da comunicação (a fala e a escrita), um terceiro: o imagético. Se apontar, aliás, para este último, é, sem dúvida, porque ele ressurge, hoje, com as extraordinárias potencialidades que as novas tecnologias visuais lhe proporcionam, mas é também consciente de que a situação permanece mais instigante ainda quando procuramos saber o que são e como serão conduzidos pelas futuras maquinarias do saber esses outros canais da comunicação humana como a audição, o olfato, o paladar, o tato e as maneiras com quais se relacionam entre eles, em especial com a fala e o visual.

Sem cair numa banalização da importante questão em pauta, poder-se-ia fazer esta dupla reflexão preliminar. De um lado, sabemos que, antes de ter conseguido ler e escrever, nós nos comunicávamos já através do olfato, do paladar, do tato, da audição e da visão. Melhor dizer: podíamos já "pensar" esse mundo, "construí-lo" singularmente. A visão, em particular, estimulou, em todos os tempos e para todos os homens e sociedades, um imaginário decisivo no que diz respeito à constituição dos mecanismos cognitivos e organizacionais do pensamento humano.

Parece assim que, por ter conquistado sucessivamente a fala e a escrita, o homem devia quase que relegar a uma condição subalterna o exame dos próprios *dispositivos sensoriais* da comunicação humana e das intencionalidades lógicas que, muito provavelmente, estruturam-na internamente. Será que poderemos nos dar conta, um dia, de que o "pensamento infográfico" – o qual, com certeza, definirá e será o princípio de organização de nossas sociedades amanhã – origina-se de um pensamento imagético muito mais arcaico que, após ter mergulhado durante séculos nas configurações lógicas da fala e da escrita, nutrindo-se delas ininterruptamente, reaparece e se produz nas infinitas potencialidades da maquinaria comunicacional moderna?

Mas outro aspecto deveria, também, ser considerado nesta revolução cognitiva da qual participamos: os meios de comunicação modernos, cuja marca produtiva é a racionalidade, são, hoje, os maiores veiculadores de emoções, de sonhos e de conteúdos psíquicos que talvez se refiram, deste modo, a formas arcaicas da mente humana. Nesses meios visuais da comunicação, os mitos, em novas formas, estão perfeitamente vivos, o que nos remete àquela visualidade anterior, ainda não mediada por máquinas, quando, em simbiose com a fala pura e simples, foi – durante milênios – o lugar sagrado da comunicação humana.

Podemos avançar em direção à questão do conhecimento e, correlativamente, à questão da comunicação, refletindo neste momento importante da emergência de todo conhecimento humano, isto

uma guilhotina. Quando procuro circunscrever este homem cheio de recursos, de magias e de espírito, me vem à mente a figura do "bricoleur", esse engenhoso artista e criador sutil de que fala Claude Lévi-Strauss em seu *Pensamento selvagem*.

[10]LÉVI-STRAUSS, Claude. *Op. cit.*, p. 24, grifos nossos.

[11]A "classificação" representa uma das múltiplas operações lógicas, presente em todos os espíritos e em todas as culturas humanas.

[12]GAUMONT, Robert. "Hemípteroïdes" *In*: *Encyclopaedia Universalis*. Vol. 8. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1970, p. 665 e seguintes.

[13]Goody acrescenta: "Não procuro explicar por que eles não sabem fazer adições (pois sabem fazê-la), mas por que eles não têm matemáticos, nem matemáticas; não procuro explicar se eles analisam ou não a língua (o que eles fazem), mas se eles têm gramáticas e gramaticólogos (*stricto sensu*), não procuro saber se eles têm uma poesia (pois eles têm), mas se eles têm uma literatura (isto é uma literatura escrita)". Ver: GOODY, Jack. *Entre l'oralité et l'écriture*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993/1994 [original em inglês: *The interface between the written and the oral*, 1993], p.15.

[14]GOODY, Jack. *The Domestication of the Savage Mind*. *Op. cit.*, p. 46 e 49.

[15]Goody focaliza a fala e a escrita, mas as questões que levanta valem – em termos heurísticos – para os demais suportes e "tecnologias do espírito", representados hoje, notadamente, pela fotografia, pelo cinema, pelo vídeo/televisão, pela infografia.

é, quando passamos dos *perceptos* para os conceitos. Vou tentar ser o mais claro possível, fazendo apelo precisamente a experiências que todos conhecem, e recorrendo a dois mitos.

a) Duas experiências

Posto - como os leitores - ante essas novas tecnologias do ver e do saber, é que me lembro que, ainda criança, tinha primeiro *avistado* o mar antes de *nomeá-lo* e dele poder *falar*, e que foram precisos muitos outros longos anos para que pudesse *escrever* o seu pequeno nome.

Outra experiência. Valeria a pena se perguntar porque o que "foi visto" no sonho, imperativamente apela a "fala" do sujeito do sonho (e, eventualmente, do analista), na tentativa, precisamente, de dar *sentido* e *significação* a essas construções do imaginário e do inconsciente humano.

b) Duas referências míticas

Focalizando, desta vez, mitos de criação (em particular, mitos que nos falam da "origem" do *conhecimento e da comunicação*), é interessante observar que o tema da "nominação" das coisas do mundo pelo homem está no princípio de muitos desses mitos e, mais ainda, que tal "nominação" se faz com base em desenhos ou modelagens/esculturas, *imagens* prévias dessas coisas.

É assim que o Deus dos Dogon[23], primeiro "desenha" e investe os seus desenhos de seu pensamento criador. Depois, ele leva os seus desenhos para os homens e são eles que os decifram e os *nominam*.

O mais velho relato bíblico da criação toma uma mesma direção:

> O Senhor *formou*, pois, o homem *do barro da terra* e *inspirou-lhe no rosto um sopro* de vida e o homem se tornou um ser vivente (...). O Senhor Deus disse: "Não é bom que o homem esteja só; eu vou lhe dar uma *vis-à-vis*[24] que lhe seja semelhante. Tendo, pois, o Senhor Deus *formado da terra* todos os animais do campo, e todos os pássaros do céu, *levou-os para o homem, para ver como ele os havia de chamar e todo o nome* que o homem pôs aos animais vivos, *esse é o verdadeiro nome*. O homem *pôs o nome* em todos os animais, a todos os pássaros e a todos os animais dos campos; mas não achava para ele um *vis-à-vis* que lhe fosse adequada. Então o Senhor Deus mandou ao homem um profundo sono; e enquanto ele dormia, tomou-lhe uma de suas costelas e fechou com carne o seu lugar. E da *costela* que tinha tomado do homem, o Senhor Deus *construiu* uma mulher e *levou-a junto do homem* (que, então, a *nomeia*, dizendo): "Eis agora aqui o osso de meus ossos e a carne de minha carne; ela se *chamará* mulher".[25]

Esta narrativa bíblica é, decerto, de uma poesia e de uma delicadeza admiráveis, mas, também, de uma singular profundidade heurística. Faz-nos entender que toda aquisição de conhecimento concretiza-se mediante e através de dois atos complementares de comunicação: de um lado, um ato *imagético* - soberano e divino - de *construção* e de *configuração*, ou melhor, dizendo, de *criação* e de *animação* (quer seja através de um desenho, de uma escultura, de uma modelagem ou de um sopro); de outro, um ato de *recognição* e de *nominação da figura formada*. Inevitável pensar no que escreve Jean-Luc Godard com relação às imagens: "As imagens são *formas* que caminham em direção à *palavra*"[26].

3. No princípio da fala e da escrita: imagens (Anne-Marie Christin)

Há pouco, falei de Lévi-Strauss e de Jack Goody, dois antropólogos que nos abriram um significativo caminho de compreensão tanto do "pensamento selvagem" oriundo da "percepção e da imaginação", na perspectiva de Lévi-Strauss, quanto do "pensamento domesticado" pela escrita, na perspectiva de Goody. Resta conhecer e descobrir, neste momento, uma outra pesquisadora, Anne-Marie Christin, que, num diálogo com eles, levanta outras interpelações heurísticas em torno da imagem, da fala e da escrita.

A *palavra* nasceu da imagem. A *escrita* nasceu da imagem. Ambas devem sua existência e sua eficácia à *imagem*. Eis o que, resumidamente, Christin[27] nos diz.

Christin reverencia Goody e Lévi-Strauss, lembrando-lhes não sem uma fina ironia que "o alfabeto é a escrita dos etnólogos". Constata, sobretudo, que a tradição ocidental praticamente sempre concebeu a escrita como sendo uma codificação socialmente sistematizada de palavras, a "transcrição da palavra", uma "redução da palavra a formas gráficas" como declara o próprio Goody[28]. E a autora retruca:

> Há de se perguntar o que explica o fato de que (...) a idéia de pensar a escrita, para aquém deste alfabeto que, literalmente, caiu do céu (...), permaneceu no Ocidente, por tanto tempo, desprovida de interesse. Menos ainda se podia imaginar que existiria uma filiação entre escrita e imagem[29].

Para Christin, a escrita não reproduz a palavra, ela a torna visível. Acrescenta:

> A mutação da imagem em escrita confirma de forma bem clara, mas também bastante enigmática, uma observação, no entanto, simples: o *espaço*[30] é o único *dado formal* que permanece idêntico em cada uma delas. Como se esse [o espaço] constituísse um princípio comum a ambas, a imagem e a escrita, e como se a ele se devesse até mesmo a redução da *figura* em *signo*"[31]. (...)
>
> É deste pensamento sobre o "fundo", desta reflexão sobre o vazio – não um vazio neutro e, sim, capaz de engendrar por sua vez uma "forma" inédita,

[16]GOODY, Jack. *Entre l'oralité et l'écriture. Op. cit.*, p. 87.

[17]GOODY, Jack. *The Domestication of the Savage Mind. Op. cit.*, p. 48.

[18]GOODY, Jack. *La logique de l'écriture. Aux origines des sociétés humaines*. Paris: Armand Colin, 1986. [Versão em português: *A lógica da escrita e a organização da sociedade*. Lisboa: Ed. 70, 1987]

[19]GOODY, Jack. *Entre l'oralité et l'écriture. Op.cit.*, p.14

[20]GOODY, Jack. *The Domestication of the Savage Mind. Op. cit.*, pp. 50-60, grifos nossos.

[21]Idem, p. 36.

[22]GOODY, Jack. *Entre l'oralité et l'écriture. Op. cit.*, p. 9

[23]CALAME-GRIAULE, Geneviève. *Ethnologie et Langage. La parole chez les Dogons*. Paris: NRF-Gallimard, 1965, pp. 505-526.

[24]"Alguém que possa lhe corresponder, apresentar parecença com".

[25]BÍBLIA SAGRADA. *Livro de Gênesis, 2, 4ss*, São Paulo: Editorial Paulus, 1990, pp. 15-16.

[26]GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinema 3: La monnaie de l'absolu, Une vague nouvelle*. Paris: Gallimard-Gaumont, 1998, p. 55, grifos nossos.

[27]CHRISTIN, Anne-Marie. *Op. cit.*.

[28]GOODY, Jack. *The Domestication of the Savage Mind. Op. cit.*, p. 48

[29]CHRISTIN, Anne-Marie. *Op. cit.*, p. 24

[30]Esse "espaço", ela qualifica ainda como "fundo", como "tela", "quadro", "vazio capaz de engendrar uma forma inédita".

que pertence à mão do homem e que se inscreve como tal no mundo –, que eclodiu a escrita[32].

Para Christin, a escrita é duplamente uma imagem. Ela já é uma imagem na medida em que não pode existir a não ser sob uma forma visual, com seus traços, suas curvaturas, suas espessuras, seus infinitos desenhos, seus espaços. A escrita é primeiramente uma *figura*. Mais profundamente, todavia, a escrita remete a uma outra imagem, desta vez, constitutiva: a imagem do "fundo", da "tela", do "quadro", do "vazio branco" da página. Sem esse *vazio* "capaz de engendrar", as escritas não existiriam. O fundo a partir do qual pode nascer e surgir a escrita é uma imagem, uma imagem de cuja existência acabamos nos esquecendo.

Com base nessa instigante maneira de (re) pensar os meios de comunicação que conhecemos e aqueles que hão de vir, ofereço três reflexões finais.

Redesenhar uma epistemologia da comunicação

1) A fala será sempre uma *memória* de imagens, pois cada palavra nasce do esforço singular feito pelo ser humano no momento de observar, registrar e nomear algo que viu ou que lhe foi mostrado. A escrita será sempre, por sua vez, uma *memória da memória* de imagens. O que dizer, nesse sentido, sobre as "memórias" embutidas em nossos computadores?

2) A escrita não é outra coisa senão uma *grafia* [isto é uma superfície e um campo que abrigam e preservam uma memória de imagens]. Se aquilo que procuramos dizer dela com relação à "imagem" tem sentido, valerá a pena perguntar o que representam a foto*grafia*, a cinemato*grafia*, a video*grafia*, a info*grafia*, a tipo*grafia*, a cali*grafia*, em termos heurísticos.

3) De imediato, penso que chegou o momento de reavaliar seriamente a epistemologia da comunicação ameaçada na questionável matriz logocêntrica de nosso ocidente. O verbal escrito instaurou-se como ordem epistemológica e fizemos tanto da fala quanto da escrita, as crenças (para não falar em dogmas) e as alavancas de nossas faculdades de apreensão e de intelecção. Não é somente possível como necessário livrar-se desta epistemologia da comunicação que ignora, enquadra e reduz a indizibilidade e a riqueza polissêmica do sensorial humano. Depois de Aristóteles, Tomás de Aquino tinha razão, no século 13, de lembrar aos seus contemporâneos, novos letrados, que "nada há no intelecto que não tenha estado nos sentidos"[33].

Parte II - Imagem e Memória: "Retratos da Velhice"

Retratos da Velhice. Um duplo percurso: metodológico e cognitivo[34] se propôs a uma aproximação do universo das pessoas idosas na tentativa de descobrir com elas, a partir de suas fotografias (visualidade) e de seus depoimentos (verbalidade), a memória que guardam e traçam de sua própria existência. A pesquisa desenvolveu-se com cinco pessoas, homens e mulheres, com faixa etária entre 70 e 80 anos, que nem sempre se conheciam, mas que tinham em comum o fato de ter a sua disposição um baú ou, pelo menos, uma coleção pessoal de fotografias reunidas ao longo de sua vida. A cada uma dessas pessoas idosas, após todo um período de reconhecimento mútuo, foi solicitada uma única e mesma tarefa: dedicar-se à revisitação do conjunto dessas fotografias pessoais para escolher 20 imagens – mais ou menos – que melhor pudessem representar a sua própria trajetória de vida. As semanas se passaram. Os contatos pessoais – entre pesquisadora e informantes – se prolongaram, até o dia em que cada um se sentiu pronto para apresentar sua escolha e – o que não imaginávamos plenamente até então – *comentar* espontaneamente[35] as suas fotos preferidas.

Desta forma, os idosos ofereceram dados visuais e verbais à pesquisa. Primeiro, *escolheram* e – sem ter necessariamente consciência do fato – *montaram* um conjunto visual da ordem de 20 fotografias. Somente depois, com base nos registros imagéticos que tinham diante dos olhos, é que se puseram a relatar, a partir das fotografias e com elas, suas memórias, suas experiências de vida, sua visão de mundo e de uma sociedade das quais, se sentiam, sempre, os atores. Os dados tinham se multiplicados e as questões também.

Diante do grande volume de fotografias recolhidas propusemos assim aos cinco informantes idosos uma nova tarefa: selecionar do conjunto de 20 fotografias já apresentadas, apenas 10. Após repetirem o mesmo procedimento envolvendo o processo de escolha, cada um deles nos ofereceu um outro e simultâneo registro oral de suas impressões, decorrentes de um novo trabalho da memória, isto é, de um novo percurso da memória, *induzido e produzido* pelo rearranjo e pela reformulação das próprias "formas" sígnicas contidas nas fotografias.

À luz deste horizonte operacional rapidamente lembrado, apresentamos, de um material muito mais amplo, duas propostas exploratórias oriundas do duplo conjunto de fotografias escolhidas e montadas por nossa informante Dona Celeste. Atribuímos a estas propostas as respectivas designações provisórias: "Percursos da Memória Visual" e "Arranjos e Formas Visuais da Memória".

O exercício exploratório que pretendemos mostrar tem como finalidade também sugerir alguns (possíveis) questionamentos acerca de escolhas e "formas de montagem" de fotografias guardadas ao longo da vida por essas pessoas idosas. Escolhas e arranjos que podem vir a representar suas "fotobiografias". Em outras palavras: indagamos sobre como se refletem e se montam – visualmente – memórias de vidas.

[31] CHRISTIN, Anne-Marie. *Op. cit.*, p. 17, grifos nossos.

[32] Idem, p. 20.

[33] *Nihil est in intelectu quod non prius fuerit in sensu.*

[34] BRUNO, Fabiana. *Retratos da Velhice. Um duplo percurso: metodológico e cognitivo*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes da UNICAMP, 2003.

[35] Comentários de certo modo muito singulares na medida em que decorriam e se processavam no vaivém de um olhar posto sobre cada imagem e perpassando, ao mesmo tempo, o conjunto das imagens. Esses comentários foram naturalmente gravados. Deviam, logo, surpreender e levantar algumas das questões que apresentamos a seguir.

1. Percursos da Memória Visual

Do primeiro conjunto de 28 fotografias, selecionado por Dona Celeste, uma imagem se destacava para ela: seu casamento. Entretanto, Dona Celeste não insistia sobre a importância do momento ritual fundador (o *Studium* de Barthes), mas realçava um detalhe (o *Punctum*) do seu vestido de noiva: "Eu pedi para a costureira fazer a parte de baixo em godê pra depois pregar os babados". A partir deste fragmento desenrola-se toda uma trama que, partindo de dentro da fotografia, sai do quadro da imagem para investir fora dela, nos campos da memória e do imaginário, antes de reinvestir no território da fotografia e tecer por lá outros comentários... e assim se repetindo. A memória viaja e a imagem é viajante. A memória gosta de caçar na escuridão do tempo.

A postura de Dona Celeste – diante de sua fotografia de casamento – nos conduziu, deste modo, a uma primeira reflexão: a dos complexos e imprevisíveis *percursos da memória visual*[36] que os idosos (e outras pessoas) desenvolvem frente aos seus velhos retratos. Partindo do depoimento específico da informante sobre cada uma das fotografias que, não por acaso, foram por ela selecionadas, passamos a marcar a *seqüência* e o trajeto existentes entre o percurso visual e o relato oral da fotografia de seu casamento, por dois sinais diacríticos simples: de um lado o círculo O, quando a narração e os comentários da informante remetiam a elementos que estavam dentro do quadro da fotografia; de outro, os colchetes [ ], quando a narração emigrava e os comentários se transferiam para fora da moldura fotográfica, para muito longe *desta* fotografia, mas não de *outras representações* que existiam, desta vez, nos entrelaçamentos, nos corredores e nas "masmorras vivas"[37] da memória humana.

Por se tratar de um trabalho exploratório, de agora em diante, nos guiaremos pelo próprio *movimento do olhar* que Dona Celeste dirige à fotografia do seu casamento. Movimento que, paralelamente, está acompanhado de todo um *trabalho de sua memória*. Importa, deste modo, não procurar diretamente uma análise sociológica, psicológica e existencial dos dados evocados pela informante, mas perguntar o que o presente instrumento metodológico poderia proporcionar e nos oferecer em termos de apreensão e de compreensão da memória de pessoas idosas.

2. Arranjos e formas visuais da memória

Propomos a seguir um segundo mo(vi)mento exploratório das imagens de Dona Celeste. Sabemos que ela – como os demais informantes – nos ofereceu dois conjuntos de fotografias. No caso de Dona Celeste, um constituído de 28 fotografias e um outro por 11.

Não é o *número* de fotografias que deve reter nossa atenção no primeiro instante, mas sim a relevante constatação: cada um desses conjuntos é o resultado de uma *escolha* e de uma *montagem*. De um lado, são fotografias selecionadas e escolhidas, incluídas e excluídas por Dona Celeste ao trabalhar com fragmentos de memória na composição (recomposição) da história de sua vida. São, por outro lado, duas coleções de pequenas peças visuais ordenadas, duas seqüências ou, melhor dizendo, dois pequenos filmes que nos falam de toda uma existência. Podemos aqui oferecer algumas pistas preliminares[38] e, em especial, a proposta de como poderíamos ver e ler essas montagens, espécies de panoramas existenciais. Propomos três formas de leitura.

a) Forma visual horizontal e linear

A primeira forma (Fig. 1) consiste em ler o conjunto das fotografias como se suas imagens fossem "enunciados" (visuais) da memória de Dona Celeste, "frases" (visuais), ou ainda, como se, de maneira orquestral compusessem um *texto*. A leitura da segunda coleção oferecida por Dona Celeste, desta forma, se daria – pelo menos através de nosso sistema de representação gráfica – da esquerda para a direita e de cima para baixo, um modo ao qual estamos bastante acostumados. Mas será que isso basta para responder a essa outra questão: a das implicações lógicas e cognitivas que tal traçado opera sobre o trabalho da memória e, conseqüentemente, sobre a natureza das informações e das lembranças que ela irá recolhendo?

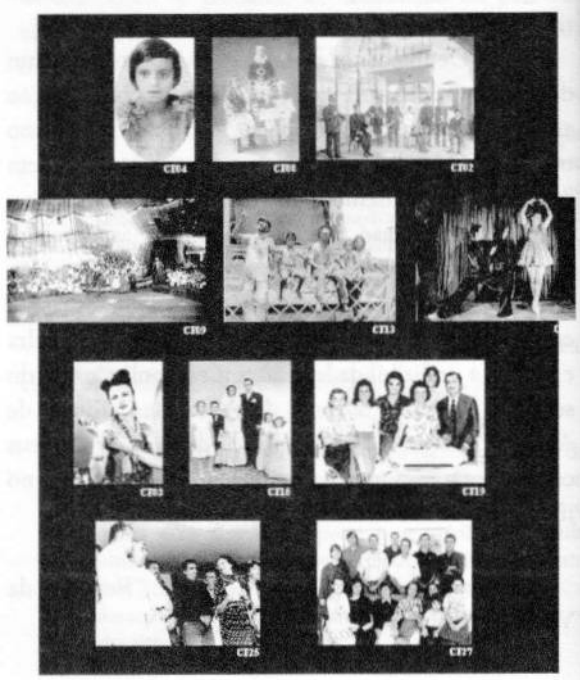


Fig. 1 - Forma visual horizontal

[36] Denominamos por "Percursos da Memória Visual" o instrumento que construímos e utilizamos em nossa pesquisa para mapear e registrar os deslocamentos da memória dos idosos – para dentro ou para fora da fotografia –, em consonância com aquilo que a narrativa verbal dizia de sua própria exploração da imagem e de seus contornos.

[37] A palavra francesa "oubliette" ("lugar dos esquecimentos"), para designar o espaço no qual se enclausurava no passado as pessoas condenadas à prisão perpétua, expressa bem a natureza da "memória": ela é uma "oubliette", quer dizer, o reservatório vivo dos nossos mais imperiosos e necessários "esquecimentos", isto é, das nossas mais importantes e decisivas "lembranças".

[38] Dentre outros arranjos visuais, aqui não apresentados pela impossibilidade de espaço, assinalamos as seguintes formas:
1) Apresentar lado-a-lado, numa mesma prancha, as duas coleções montadas por Dona Celeste.
2) Apresentar também numa mesma prancha, essas *duas* coleções numa disposição (horizontal, vertical e circular) como exposta no corpo deste artigo.
3) Apresentar numa justaposição o primeiro conjunto de fotografias seguido do segundo e de um terceiro, destacado com janelas (quadros) brancas, as imagens excluídas do primeiro conjunto.
4) Pensar de maneira *horizontal, vertical* e *circular* o conjunto das fotografias excluídas na constituição da primeira para a segunda coleção.

b) Forma visual vertical e colunar

A leitura da segunda proposta, também metodológica, divide em etapas sucessivas as enunciações visuais da memória de Dona Celeste. Se antes líamos frases visuais lineares, horizontais, agora temos uma forma vertical (Fig. 2) que nos apresenta a coleção de fotografias de nossa informante em três colunas. Ao realizar a leitura de cima para baixo e de uma coluna para outra, existe uma quase obrigatória interrupção desta leitura, impondo-nos uma parada antes de prosseguir. Tal formato de leitura, não-habitual na sociedade ocidental, provoca-nos um estranhamento, quase um mal-estar. Despidos da estranheza da leitura, no entanto, o sistema colunar, surpreendentemente, nos impulsiona a enxergar essas 11 peças visuais (imagens), constituindo-se em três fases, três "colunas", um tripé que finalmente condensa a vida de Dona Celeste.

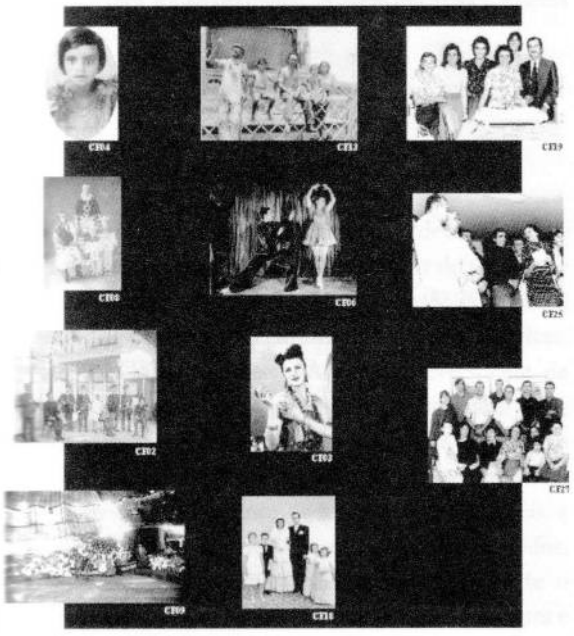


Fig. 2 - Forma visual vertical

c) Forma visual circular

A terceira proposta de leitura trata de uma forma circular (Fig. 3). O círculo apresenta as fotografias de Dona Celeste não somente referenciando a forma ao tempo que passa, o tempo do relógio, mas a um tempo que compõe uma história de vida, ou seja, o ciclo. Desta maneira, o conjunto circular nos conduz à exploração de conexões, correspondências e aproximações entre as fotografias, que antes apareciam distanciadas ou no mínimo impensadas como é o caso da primeira e da última fotografia do conjunto de Dona Celeste.

Não impondo-nos apenas um sentido de leitura horário, ou anti-horário, a forma circular nos oferece múltiplas leitura em função das infinitas associações entre imagens, peças visuais, e traçados: diagonais, lineares, transversais, perpendiculares e também circulares. Seria a forma circular a que melhor representaria a dinâmica da vida do trabalho da memória? Olhar para a prancha fotográfica circular, novamente como uma enunciação visual é permitir, de outra forma, que deste arranjo nasça uma "singular história" de memória. E, no caso, a que novas implicações lógicas e cognitivas sobre o trabalho da memória estaríamos nos referindo?

As explorações que apresentamos até aqui em torno das diferentes formas de leitura das pranchas fotográficas, apenas nos sugerem trabalhos que podem ser realizados com as próprias imagens, a partir do entrosamento da fotografia com o relato oral. Quando nos propusemos a dar prioridade às fotografias, sabíamos que as imagens carregavam um potencial de revelação e uma capacidade de dialogar entre si, ao se colocarem a postos, num plano de se "corresponderem" no sentido comunicacional do termo, isto é, a estabelecer entre elas uma rede de relações não meramente sígnicas, mas significativas.

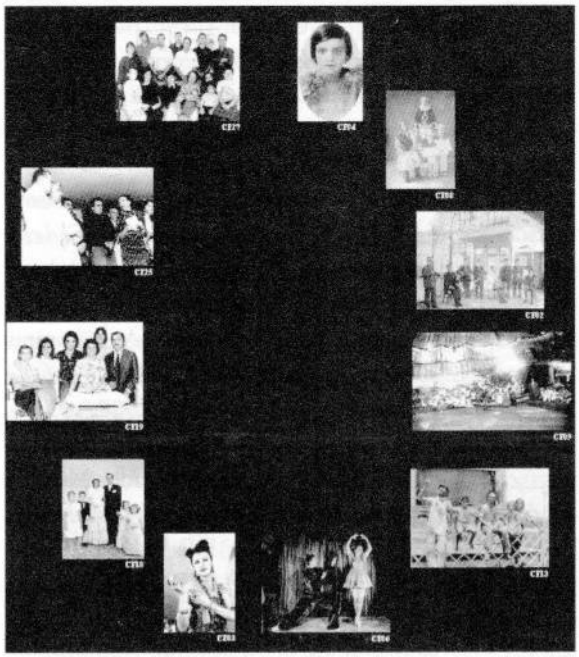


Fig. 3 - Forma visual circular

Desta maneira, entendemos que os traçados de formas horizontal, vertical e circular, desenhados em torno do mesmo conjunto de fotografias de Dona Celeste, estruturam, entre as imagens, pensamentos associativos distintos. Palavras, melodias assim como imagens são formas singulares e complementares, simbolizações que dispomos para representar a realidade de nossa condição humana. A questão é eminentemente complexa e no

quadro desta reflexão ousamos, tão somente, levantar a problemática por entendermos que, indiscutivelmente, imagens são memórias com vida própria e, portanto, já podemos saber que toda memória assim como toda imagem trabalha.

Epílogo

Há de se perguntar: por que as imagens tanto nos atraem? Por que, também, nos fazem medo e escondem o que, no entanto, pensam? Por que tanto nos respeitam como nos confundem? Existe entre elas e nós uma margem, isto é, um território de questionamentos e de possibilidades, a esperança, pelo menos, de novos diálogos.

Campinas, setembro de 2006.

Bibliografia complementar

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du Blanc. Vide et Intervalle dans la Civilisation de l' Alphabet*. Leuven: Peeters, 2000.

DUBOIS, Philippe. "Máquinas de imagens: uma questão de linha geral", *In: Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaify, 2004, pp.31-67. Original em francês: 1998.

SAMAIN, Etienne. "Mito e Fotografia. As aventuras eróticas de Kamukua", *In: Caderno de Textos. Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1987, pp. 46-50.

_____. "Oralidade, escrita, visualidade. Meios e modos da construção dos indivíduos e das sociedades", *In*: SOCIEDADE BRASILEIRA DE PSICANÁLISE DE SÃO PAULO [Org.]; JUNQUEIRA FILHO, Luiz Carlos Uchoa [Coord.] *Perturbador Mundo Novo*. 1492-1900-1992. São Paulo: Escuta, 1994, pp. 289-301.

Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica

Prof. Dr. Rubens Fernandes Junior[1]

Resumo

Esta comunicação pauta-se no conceito de *fotografia expandida*, aquela que enfatiza a importância dos processos de criação na fotografia e dos procedimentos utilizados pelo artista. A fotografia é hoje produto cultural complexo que contribui para a transmissão das mais variadas experiências perceptivas e, desse modo, pretendemos tanto avaliar como debater as várias possibilidades de criação na fotografia contemporânea a partir dos processos criativos empregados pelos artistas e da potencialidade narrativa da imagem fotográfica.

Palavras-chave: Fotografia expandida, fotografia contemporânea, fotografia digital, imagem fotográfica, sistema de produção fotográfica.

Boa Tarde!

Em primeiro lugar gostaria de agradecer o convite do Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, coordenador do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia, que juntamente com o Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Artes e Universidade de São Paulo, promove este seminário denominado *Arte, Cultura e Fotografia: metodologias de investigação*. Com certeza, esta série de palestras e debates, provocará discussões sobre diferentes questões, metodologias e abordagens diversas entre pesquisadores, fotógrafos, artistas e interessados que atuam com os olhos (e o coração) voltados para a relação entre a arte, a cultura e a fotografia. Nesta tarde, pretendo discutir as diferentes possibilidades de criação na fotografia bem como relacionar (apontar) os mais variados percursos traçados pelos criadores. Isso quer dizer aprofundar o olhar retrospectivamente com a finalidade de acompanhar e interpretar a trilha e a trama percorrida pelo artista, para tentar tornar mais transparente as poéticas do processo.

Espero colaborar nessa empreitada que busca compreender os processos criativos trazendo à discussão uma visão possível sobre a produção fotográfica contemporânea, bem como avaliar seus processos de criação. A motivação para este desafio é a mesma de sempre, ou seja, tentar entender cada vez mais e melhor esse fenômeno surpreendente da arte e da comunicação, particularmente a produção da imagem através de aparatos técnicos.

Tenho um entusiasmo enorme com a fotografia e, a todo instante, diante de uma nova imagem me renovo, me surpreendo, me emociono. Enfim, certas fotografias e seus procedimentos são provocações que estimulam a reflexão.

Para compreender a produção fotográfica contemporânea, bem como seus processos de criação e produção, temos que mergulhar no mundo das imagens, pois para mim nada substitui a experiência de ver. Ver, comparar, elaborar conexões, estabelecer relações. Olhar para uma imagem e explorar suas potencialidades narrativas. A eliminação das fronteiras entre as diferentes formas de expressão, produção e circulação de imagens no mundo contemporâneo, tornam cada vez mais difícil a tarefa de catalogar as manifestações das artes visuais, particularmente a fotografia. Da mesma maneira que percebemos o ir além, o ultrapassar de todos os limites, a contaminação das técnicas, o hibridismo dos suportes, verificamos o quanto é difícil e impreciso articular uma nomenclatura para toda essa produção contemporânea.

Para desenvolver estas idéias vou recorrer ao meu projeto como pesquisador e curador de exposições no âmbito da fotografia histórica e contemporânea, que venho desenvolvendo há duas décadas, cuja proposta é a reflexão sobre as poéticas dos processos e os procedimentos técnicos dessa nova produção imagética de base fotográfica.

Denomino essa produção contemporânea mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional, de *fotografia expandida*, onde a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista, para justificar a tese de que a fotografia também se expandiu em termos de flutuação ao redor da tríade peirciana[2] (signo – ícone, índice e símbolo). Alguns autores clássicos que discutem essa questão – Roland Barthes, Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer, Susan Sontag, entre outros consideram a fotografia como manifestação icônica e indexical. Já Arlindo Machado e Vilém Flusser assumem que a fotografia, signicamente, também tem caráter simbólico[3].

A *fotografia expandida* existe graças ao arrojo dos artistas mais inquietos, que desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais, para, aos poucos, fazer surgir exuberante uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como também transgredia a gramática desse fazer fotográfico.

[1] Diretor e professor titular da Faculdade de Comunicação da Fundação Armando Álvares Penteado – FACOM/FAAP, pesquisador e curador de fotografia.

[2] Ver teoria geral dos signos, de Charles Sanders Peirce.

[3] Arlindo Machado buscou ampliar esse entendimento do signo fotográfico, incorporando nessa reflexão a fotografia como símbolo. Considerando os elementos codificadores da fotografia como arbitrários e convencionais, a fotografia, particularmente a contemporânea, dá abertura para teorizá-la como manifestação simbólica, elaborando-a como lei ou norma generalizante. A fotografia é uma atividade técnica extremamente precisa, resultante de medidas específicas determinadas histórica e ideologicamente pelo fabricante. Tudo é resultado de um conjunto de regras necessário para sua concretização. Essa adequação a um modelo é que pode caracterizar a fotografia como símbolo, dada a universalidade dos seus procedimentos.

A *fotografia expandida*, portanto, tem ênfase no fazer, nos processos e procedimentos de trabalho cuja finalidade é a produção de imagens que sejam essencialmente perturbadoras. A *fotografia expandida* é desafiadora porque subverte os modelos e desarticula as referências. Essa denominação, *fotografia expandida*, surgiu após muita discussão e reflexão que buscava uma nomenclatura mais adequada. Na verdade, utilizava o termo "fotografia construída", mas logo percebi que essa denominação não dava conta do universo que pretendia contemplar. Em 1996, no Seminário "Panoramas da Imagem", realizado no Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), em São Paulo, produzi um pequeno ensaio denominado *Descobertas e Surpresas na Fotografia Brasileira Contemporânea Expandida.*

Essa denominação *fotografia expandida* tem como base teórica os textos de Rosalind Krauss (onde em um deles ela discute a questão da Escultura Expandida[4]) e o texto de Gene Youngblood, que discorre sobre o Cinema Expandido[5]. Além disso, há um texto do artista e editor Andreas Müller-Pohle, *Information Strategies*, publicado na revista alemã *European Photography*[6], onde ele discute algumas questões que me despertaram o desejo de compreender melhor essa nova fotografia, mais comprometida com o fazer fotográfico. Outro referencial teórico importante, que impulsionou minha pesquisa, foi a Crítica Genética[7], que tomei conhecimento através de Cecília Almeida Salles, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), cuja proposta metodológica trouxe uma nova luz para minhas investigações.

A produção contemporânea tem seu diferencial porque vivemos uma saudável crise: de um lado, vemos um esgotamento das artes plásticas tradicionais, e, do outro, temos um novo momento tecnológico em termos de produção imagética, no qual predomina a imagem digital. Essa crise é, em parte, responsável pelo interesse despertado pela fotografia – seja pelos museus e galerias, seja pelos colecionadores, pelos artistas visuais que estão aprendendo (de novo) a incorporá-la em seu trabalho, seja pelos próprios fotógrafos, que estão trilhando outros caminhos para concretizar sua produção e circulação de imagens fotográficas.

Para pensar essas questões, em termos de produção fotográfica contemporânea, recortei uma possibilidade entre muitas, para tentar entender como a fotografia vem enfrentando as questões do imaginário nos últimos anos. Constatei que caminhar nesse campo minado de possibilidades é tentar visualizar as poéticas do processo para buscar compreender, em parte, esta fantástica aventura contemporânea. A fotografia é hoje produto cultural de rara complexidade que contribuiu e continua contribuindo de forma categórica para a transmissão das mais variadas experiências perceptivas.

Quero lembrar que Marshall Mcluhan no seu livro *Understanding Media: the extensions of man*[8] , explicitava que "hoje, as tecnologias e seus ambientes conseqüentes se sucedem com tanta rapidez que um ambiente já nos prepara para o próximo", reforçando a idéia da semiótica peirciana, da qual "signo gera signo". Ao surgir a nova tecnologia, defende Décio Pignatari, tradutor dessa obra de Mcluhan, existe uma forte intenção de manter a anterior, que se torna mais artesanal.

Sem pretensão de querer açambarcar todas as possibilidades de criação de imagens, vou apontar e discutir algumas possibilidades que, com certeza, darão conta de alguns dos novos vetores da produção fotográfica contemporânea. Os procedimentos técnicos e o olhar retrospectivo sobre o processo são fundamentais para entender o percurso do artista e essa questão é que me levou a investigar melhor e acompanhar mais de perto o trabalho de alguns artistas.

A fotografia convencional, aquela que é produto de uma ação entre o sujeito e o objeto, intermediada por uma prótese, a câmera fotográfica, também precisa ser repensada. Mas meu interesse está centrado naquelas imagens que carregam a centelha da inquietação, que estimulam o leitor a refletir sobre aquilo que vê. Vilém Flusser autor do clássico *Filosofia da Caixa Preta - elementos para uma futura filosofia da fotografia*[9], foi quem melhor ancorou a idéia de uma fotografia expandida já que seu trabalho vai aprofundar a crítica à questão da imagem técnica (e a fotografia foi a primeira delas), que em sua opinião devia "constituir denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de todos os dias"[10].

Flusser chama a máquina que produz essa imagem técnica de "caixa preta"[11] com a finalidade de remeter à idéia de magia e mistério. Ao contrário das teorias que privilegiam o documento fotográfico e estudam a relação entre a realidade e a representação, Flusser afirma que a fotografia supera a divisão da cultura entre ciência e tecnologia, de um lado, e arte, do outro. O conhecimento técnico e o comportamento técnico são agora experimentados pelas imagens técnicas, que devem "substituir a consciência histórica por uma consciência mágica (...) substituir a capacidade conceitual por capacidade imaginativa"[12].

Flusser propõe então que "toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa preta"[13]. Isso significa que como "leitores", no sentido mais amplo possível, precisamos aprender a desmontar a obra para refazê-la. Defende Flusser que "as pontas dos nossos dedos são feiticeiros que embaralham o universo"[14], ou seja, ao apertarmos teclas, estamos produzindo ações simples ou complexas que detonam processos nem sempre controláveis do ponto de vista sistêmico.

O que Flusser objetiva é tentar compreender o que se passa no interior da "caixa preta", ou seja, do aparelho. Este contém um programa que é limitador pela sua própria natureza construtiva e técnica. Ele chama o

[4] Ver "Sculpture in the expanded field". *In*: revista October, nº 8, primavera, 1979.

[5] Ver *Expanded cinema*, Gene Youngblood, A Dutton Paperback, 1970.

[6] "Information Strategies". *In*: revista *European Photography*. Göttingen: volume 6, nº 1, jan.-mar., 1985.

[7] Para Cecília Almeida Salles, "chamamos de Crítica Genética às pesquisas que têm como objeto os documentos dos processos de criação e o propósito de compreender aquele percurso específico. São estudos de caso, cuja metodologia enfatiza o olhar retrospectivo, isto é, uma crítica que acompanha e interpreta, com o auxílio de instrumentos teóricos diversos, a história da obra de arte."

[8] Versão em português: MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 8º ed., 1974.

[9] FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta – elementos para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

[10] Idem, p. 18.

[11] Para Flusser, se desconhecemos o que se passa no interior da caixa preta, "somos, por enquanto, analfabetos em relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las".

[12] Idem, p. 16.

usuário desse aparelho, no caso o fotógrafo que obedece rigidamente o programa imposto, de "funcionário", pois são aqueles que conseguem dar conta dos receituários e das bulas dos fabricantes, tanto de equipamentos, como de materiais sensíveis. Portanto, o fotógrafo-funcionário é aquele que trabalha dentro do programa, é um respeitador dos programas pré-estabelecidos, mas isso apenas conduz a uma previsibilidade nos resultados visuais.

Flusser pressupõe que o homem, e por extensão a humanidade, "tem vestido o uniforme de funcionário para funcionar em função do aparelho e que os funcionários tornam as coisas funcionantes"[15]. Flusser na realidade aproxima o conceito de "funcionário" à idéia explorada pelo escritor Franz Kafka, tcheco como ele, que discute essas questões em parte de sua obra – *O Processo; Metamorfose; O Castelo*, entre outras. Ou seja, o "funcionário" kafkaniano que repete à exaustão suas tarefas, com a exatidão prevista tanto pela própria programação das suas tarefas, como pela imposição do sistema. Ele demonstra que o "funcionário" não consegue compreender a finalidade do aparelho, ou seja, não consegue aparelhá-lo, apenas produz ou reproduz as potencialidades inscritas no aparelho, que é grande, mas limitada.

Flusser critica o uso exagerado e repetitivo do programa que no caso da produção da imagem fotográfica tende a padronizar a visualidade e defende que o criador é aquele que penetra no interior da caixa preta e subverte as regras estabelecidas. O fotógrafo que produz a *fotografia expandida* trabalha com categorias visuais não previstas na concepção do aparelho, ou seja, o artista tem que inventar o seu processo e não cumprir um programa. Se não penetrar no interior da "caixa preta", no limite, serão ignorantes em relação à linguagem. Portanto, os fotógrafos devem conhecer em profundidade a bula dos fabricantes – da máquina, do filme, dos químicos, dos softwares, etc. – para poder atravessar os limites do aparelho e intervir nas suas funções.

Pode-se verificar com essas idéias que os procedimentos e as poéticas do processo dos fotógrafos que buscam ousar em seu processo de criação, não se esgotaram nesses quase cento e setenta anos de história da fotografia. Para quem trabalha na direção da *fotografia expandida* sempre existirão potencialidades dormentes, mesmo quando é submetido à lógica do instrumento, o que torna viável a destruição dos modelos consagrados. Subverter o código impositivo é utilizar o equipamento, seus acessórios, o material sensível e os softwares com procedimentos contrários aos estabelecidos pelo seu produtor ou por sua tradição cultural. Aliás, para Flusser, o verdadeiro fotógrafo é aquele que procura inserir na imagem uma informação não prevista pelo aparelho fotográfico.

Por outro lado, se pensarmos a fotografia apenas como o resultado da obediência dos seus indicadores programáticos, talvez estivéssemos fadados a confiná-la na mesmice de um sistema fechado. Sabemos que o que permite a manutenção de qualquer sistema é o seu potencial estado de heterogeneidade, na qual as variáveis se combinam e se diferenciam continuamente. Em qualquer sistema fechado, temos um estado inicial de diferenciação que vai se degradando progressivamente, ou seja, o próprio sistema anuncia sua morte que é representada pela passagem do heterogêneo ao homogêneo. Por isso, existe o prazer pela ruptura, que se desdobra em diversas formas, que busca avançar todos os sinais previsíveis, derrubar todas as barreiras, inclusive aquelas que tradicionalmente definem as categorias ontológicas da fotografia. Uma espécie de Ordem e Caos permanente.

Romper uma matriz codificada, subverter os modelos instituídos, operar nas brechas dos programas. Essa é a tarefa do artista que reconhece o absurdo dos programas e não quer se submeter às regras e às combinações pré-estabelecidas pelo sistema. A fotografia sempre esteve aberta: tanto para aqueles que quiseram mapeá-la e circunscrevê-la em limites bem precisos, como para aqueles que se propuseram a explorá-la em direção da ampliação de sua área de atuação como linguagem e representação.

O projeto estético contemporâneo – e aqui se inclui a *fotografia expandida* – é exatamente a busca dessa diversidade sem limites e da multiplicidade dos procedimentos – novas formas do conhecimento humano onde o mundo passa a ser entendido como uma trama complexa, extraordinária e instável. A fotografia contemporânea é hoje um suporte para várias manifestações imagéticas que exigem do espectador uma capacidade de leitura diferenciada. Cada vez mais o que temos é a apresentação de uma idéia, de um conceito orquestrando o trabalho do artista, que propõe uma lógica processual para tentar despertar o espectador diante de milhares de imagens às quais somos expostos diariamente.

Essa mestiçagem contemporânea, esse hibridismo entre os processos de produção, essa permanente contaminação visual, esses vôos alçados em rumo ao desconhecido, balançam de tempos em tempos, as velhas certezas da imagem fotográfica. As novas sínteses e combinações apontam cada vez mais para um entrelaçamento dos procedimentos das vanguardas históricas, dos processos primitivos, alternativos e periféricos, associados ou não às novas tecnologias.

Dentro dos conceitos de *fotografia expandida* (ou fotografia experimental, construída, contaminada, manipulada, criativa, híbrida, precária, entre tantas outras denominações) devemos considerar todos os tipos de intervenções que oferecem à imagem final um caráter perturbador, a qual aponta para uma reorientação dos paradigmas estéticos, que ousam ampliar os limites

[13] Idem, p. 25.

[14] FLUSSER, Vilém. *Elogio da superficialidade* (manuscrito inédito – versão em português de: Lob der Oberfächlichkeit), p. 11.

[15] BERNARDO, Gustavo. *A dúvida de Flusser*. São Paulo: Globo, 2002, p. 170.

da fotografia enquanto linguagem, sem se deter na sua especificidade. Não nos interessa mais apenas o cumprimento das etapas do processo codificado para o registro fotográfico. Agora, torna-se importante considerar os contextos de produção e as intervenções antes, durante e após a realização de uma imagem de base fotográfica.

Todos esses procedimentos técnicos apontam para as novas questões conceituais da fotografia. Não é mais suficiente apenas a preocupação com a aparente perda da referência fotográfica e de sua autoridade como documento testemunhal. A nova produção imagética deixa de ter relações com o mundo visível imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, mas sugere diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos. Trata-se de compreender a fotografia a partir de uma reflexão mais geral sobre as relações entre o inteligível e o sensível, encontradas nas suas dimensões estéticas.

Para justificar essa produção vou estabelecer uma conexão com as estratégias fotográficas contemporâneas formuladas por Andreas Müller-Pohle, no ensaio já citado *Information Strategies*, publicado na revista *European Photography*. Ele propõe algumas possibilidades para a produção de imagens fotográficas que, associadas aos inúmeros procedimentos técnicos aqui sugeridos, resultará no amplo panorama da *fotografia expandida*, que vem provocando um novo impacto nas artes visuais produzida nos últimos anos.

Atualmente, podemos realizar qualquer tipo de intervenção na produção de imagens fotográficas, em qualquer momento de seus diferentes estágios de produção, e em qualquer nível. Não se questiona mais a veracidade da fotografia. Fica claro que, uma vez tornado possível qualquer tipo de manipulação no registro fotográfico e, independentemente da dose de realismo, todas as imagens fotográficas são suspeitas. Como afirmado anteriormente, o mundo da representação visual está novamente em crise.

As imagens contemporâneas de base fotográfica, cada vez mais, se aproximam do mundo da ficção e representam a genuína carência de autenticidade do "real" dos nossos tempos. Liberados que estão da preocupação testemunhal, os artistas justapõem a aparência da "realidade" da fotografia com sua grande capacidade de intervenção e magia, fazendo-nos aproximar e vislumbrar um reino que está bastante próximo da razão e da experimentação, simultaneamente. Esta fotografia, em permanente expansão, aumenta seu vínculo com outras manifestações das artes visuais e muitos artistas começam a experimentar essas alternativas de produção de imagem a fim de superar as limitações impostas pelo aparelho, forçando os parâmetros de sua técnica para conseguir resultados que ultrapassem as barreiras que lhe são inerentes.

As estratégias propostas por Müller-Pohle, combinadas aos procedimentos técnicos sugeridos na pesquisa, oferecem três níveis de intervenção:

1. O artista e o objeto – a construção e o arranjo do assunto da fotografia, ou seja, como interferir no "mundo visível". Esta estratégia inclui tudo, desde naturezas mortas "arranjadas" até a auto-encenação com o próprio fotógrafo diante da câmera, cujo campo de ação é ampliado em várias direções: diretor, construtor, dramaturgo, desenhista de cenários, ator, entre outros.

São inúmeros os procedimentos para a construção de uma imagem que ampliam a órbita conceitual da linguagem fotográfica. Dentre muitos procedimentos, destacamos: o *cut paper*; a produção de imagens por apropriação de outras imagens; a encenação do auto-retrato; a nova natureza morta (*still life*); as construções por miniaturas; a construção de "realidades"; a direção de cenas; as instalações e as esculturas; os diários íntimos, etc.

2. O artista e o aparelho – no sentido de usá-lo contrariamente a sua função preestabelecida, ou seja, ao seu programa de funcionamento.

Para Flusser:

> (...) as fotografias são realizações de algumas potencialidades inscritas no aparelho. O número de potencialidades é grande, mas limitado (...) O fotógrafo manipula o aparelho, apalpa-o, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades. O fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele. (...) O aparelho funciona, efetiva e curiosamente, em função da intenção do fotógrafo[16].

Ou seja, é a inquietação do usuário que trabalha buscando ultrapassar os limites impositivos dos equipamentos, esgarçando e reinventando suas possibilidades. Entendo essa interferência no aparelho como, por exemplo, o movimento (horizontal, vertical, circular) da câmera durante o registro, gerando uma imagem trêmula e nem sempre reconhecível imediatamente; a câmera cega (*blind camera*); o uso de filtros sem intenções corretivas; a superposição de imagens; o desfoque como estratégia de representação; a câmera *pinhole* (buraco de agulha); o uso de câmeras artesanais, câmeras amadoras, câmeras de foco fixo com lentes de baixa qualidade; a fotografia sem o aparelho (sem câmera); entre outras.

3. O artista e a imagem - interferindo na própria fotografia, quer dizer, interferência no suporte (negativo e/ou positivo). O processo produtivo após fotografar implica, nessa estratégia, pelo menos uma etapa de processamento envolvendo a integração da fotografia em um "organismo visual" mais complexo, combinando-a com outras mídias ou transferindo-a para outros suportes. Nessa alternativa de intervenção,

[16] FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. *Op. cit.*, p. 23.

associada aos diversos procedimentos, a fotografia vem desenvolvendo seu campo mais fértil de expansão, atuando ora na matriz negativa, ora na matriz positiva, ora combinando diferentes procedimentos, em busca de um esgarçamento da linguagem.

As experiências visuais mais intrigantes nos últimos anos devem-se a essas inúmeras intervenções possíveis a partir do positivo e/ou negativo fotográfico. Podemos destacar a solarização, o fotograma, as fotomontagens e as superposições (os sanduíches), a revelação forçada; as alterações de processos químicos, como por exemplo, a substituição da revelação do filme positivo, no processo E-6 por C-41; a reprodução de processos primitivos como o cianótipo, heliografia, fotogravura, platina e paládio, Van Dyke, goma bicromatada; e ainda a manipulação da matriz após ser digitalizada via scanner e transportada para o computador, que, através de *softwares* variados, torna possível diversas alterações.

Não podemos esquecer que foram os fotógrafos que sempre ousaram romper as barreiras impostas, não só pelos fabricantes, mas também pela tradição e pelo conservadorismo das classes dominantes. Em 1989, John Szarkowski, curador de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) por quase quatro décadas, realizou uma belíssima exposição para comemorar os cento e cinqüenta anos da fotografia. O eixo central da exposição dava aos fotógrafos o crédito do desenvolvimento técnico da fotografia e não à indústria. Ou seja, foram os fotógrafos os verdadeiros responsáveis pela evolução tecnológica, já que sempre foram eles que utilizaram os equipamentos e os materiais sensíveis além dos limites estabelecidos, para superar as limitações impostas pelo sistema.

A fotografia contemporânea quer-se transgressora e para isso é capaz de assumir os mais diferentes e insólitos procedimentos experimentais. Com certa dose de certeza, podemos afirmar que a fotografia foi a linguagem mais reinventada nos últimos cento e setenta anos. A nova produção imagética não deixa de ter relações com o mundo visível imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, mas aponta para as diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos. Trata-se de compreender a fotografia a partir de uma reflexão mais geral sobre suas intrincadas relações, encontradas nas suas dimensões figurativas e plásticas.

Hoje, a fotografia não está mais preocupada em flagrar um instante no tempo, pois o caráter efêmero da ação quase já não tem o mesmo interesse para o mundo da visualidade. Sabemos muito bem o que querem os artistas com a fotografia: através dos procedimentos específicos de um fazer artesanal, dotar sua imagem de densidade política, densidade histórica e densidade poética.

Não devemos ter nostalgia daquela fotografia que era fruto de uma espécie de aliança entre os programas pré-estabelecidos e um modo de ver o mundo. A fotografia contemporânea abdicou essa busca incessante da tensão do momento decisivo – o acontecimento singular e sua historicidade – e se voltou para a direção de outras evidências. Por isso mesmo é que podemos compreendê-la mais como conceitos que expressam idéias, como uma possibilidade que se dilata visualmente para questões mais subjetivas. As imagens contemporâneas causam uma sensação de explosão e de unidade ao mesmo tempo, pois não trazem a serenidade, mas inquietação. Ruídos, incompletudes, ausências, o interesse pela banalidade do cotidiano, processos de fragmentação e simultaneidade, processos de desconstrução. Tudo articulado numa espécie de narrativa visual que cria uma irresistível atmosfera de encantamento

Nós vivemos um momento de culto excessivo a uma hegemônica subjetividade. Daí, talvez, a produção contemporânea buscar problematizar suas questões nos limites, na expansão, nas questões da identidade, da memória, do território, das etnias, do coletivo, do gênero, do corpo, da materialidade do suporte, entre muitas outras. Na verdade, busca-se uma resposta aos exauridos sistemas de dominação impostos principalmente pelo mercado.

A *fotografia expandida* é uma possibilidade de expressão que foge da homogeneidade visual repetidas a exaustão. Uma espécie de resistência e libertação. De resistência, por utilizar os mais diferentes procedimentos que possam garantir um fazer e uma experiência artística diferente dos automatismos generalizados; de libertação, porque seus diferentes procedimentos, quando articulados criativamente, apontam para um inesgotável repertório de combinações que a torna ainda mais ameaçadora diante do vulnerável mundo das imagens técnicas.

Fotografia, álbum de família e regimes escópicos[1]

Silas de Paula[2]

Resumo

Este trabalho é parte de um projeto de pesquisa sobre a fotografia no Ceará em que um dos temas é o álbum de família. Que significado tem esse formato, num momento em que deixamos de lado este tipo de suporte e criamos um banco de dados num computador com imagens mais efêmeras que quase ninguém vê? Qual a metodologia mais adequada?

Nenhum método é perfeito. A complexidade existente no processo de mediação, na experiência cotidiana do relacionamento com a imagem que é, para a maior parte das pessoas, uma batalha entre proximidade e distância, dificulta o processo. A distância física adequada para ver e o desejo da proximidade total, de entrar e tornar-se parte da imagem para melhor vivenciar a história, colocam o espectador em um espaço mágico. Local de sonho que encoraja uma ligação entre as imagens internas à foto e todas as outras – externas – que fazem parte de sua experiência de vida.

Palavras-chave: Fotografia, álbum de família, regimes escópicos, metodologia, modernidade, pós-modernidade.

> Em momentos de grandes dúvidas todos nos exigem explicações, quando o que queremos é, também, que alguém nos explique tudo. Exigem propósitos, quando estamos começando a aceitar que nenhum propósito irá surgir. Exigem afirmação das intenções, quando a nossa cabeça está fervilhando com todos os argumentos conflitantes sobre um passado instantânea e meticulosamente demolido, que é usado cada vez mais como evidência contra nós.
>
> Mark Boyle, *Journey to the Surface of the Earth*, c. 1969[3].

Este texto é o início de uma reflexão realizada a partir da pesquisa em andamento sobre a Fotografia no Ceará – do século dezenove à contemporaneidade. O interesse no assunto surgiu com a percepção do que me parecia uma falta de conhecimento sobre a história da fotografia local, mesmo para os fotógrafos cearenses. Grande parte deles não sabia, por exemplo, que o nome, Luciano Carneiro, dado a uma das maiores avenidas de Fortaleza, pertenceu a um fotógrafo. Mas é, principalmente, fruto da arrogância pessoal de um olhar fotográfico "técnico", com todas as idiossincrasias, peculiaridades e certezas sobre qualidade fotográfica. Ao olhar fotos feitas em meados do século vinte no Ceará, a minha sensação era a de que os fotógrafos não tinham um olhar estético muito apurado. A maioria das fotografias parecia simples registro, sem muito cuidado. Era um engano, mas que se deve, em parte, ao argumento de Frank Webster[4] de que, até o início dos anos setenta, o caminho para uma boa foto era relativamente fácil. Não que o processo estivesse ao alcance de qualquer um, pois a prática era complicada. Até o surgimento do que pode ser denominado de nova fotografia, tudo era mais claro, direto. Sem dúvida era muito difícil adquirir o *status* de "bom fotógrafo", mas pelo menos sabíamos o que era uma boa foto – havia uma meta que todo aprendiz tentava atingir. Hoje os debates abordando as imagens contemporâneas colocaram por terra todas as certezas tradicionais sobre o assunto. Eu deveria ter me lembrado dos argumentos de Nelson Goodman sobre a questão do mérito, em *Language of Art*:

> (...) no senso comum a boa imagem é bonita. Em um nível mais elevado, 'bonita' é substituída por 'bela', já que as melhores imagens não são, obviamente, sempre bonitas. Mais ainda, muitas delas são, no sentido mais óbvio, feias. Se o belo exclui o feio, ele não é medida para o mérito estético; mas se o belo pode ser feio, então ele se torna somente uma palavra alternativa e equivocada para o mérito estético[5].

Uma outra desculpa para minha postura preconceituosa seria a história contada pela família Albuquerque, proprietária da ABA Filme – um dos maiores estúdios fotográficos e loja de fotografia do Estado, se não o maior durante quase todo o século vinte, e que existe até hoje. Os netos e bisnetos contam que o patriarca, Adhemar Bezerra de Albuquerque, entregou câmeras e filmes (fotografia e cinema) a Benjamim Abrahão para registrar o "bando" de Lampião, mas o resultado da sua primeira viagem foi um completo desastre. Ele era um mascate com ótimo faro para negócios, mas não sabia como utilizar um equipamento tecnológico. Os filmes retornaram desfocados, com exposição incorreta etc. Adhemar, então, travou o obturador e o diafragma da câmera para uma determinada exposição e profundidade de campo e disse a Abrahão para fotografar sob um céu sem nuvens (o que não é difícil por aqui) e a determinada distância do grupo. Uma adaptação do que George Eastman propagara na campanha de lançamento, em 1888, da câmera "Kodak"– "você aperta o dedo, nós fazemos o resto!" O resultado melhorou muito, deixando importantíssimos documentos visuais para a atualidade[6].

Assim como Abrahão, muitas pessoas passaram a fotografar e registrar o cotidiano da família, embora de uma forma bem mais esparsa do que hoje, e o meu equívoco foi não separar essas práticas, principalmente

[1] Alguns autores têm utilizado o termo "regimes escópicos" (criado por Christian Metz) para abordar as questões da cultura visual - isto é, formas específicas de olhar cultural – questionando, assim, a definição tradicional de "visão" como um fenômeno natural e universal. A vantagem do conceito é que ele põe um fim à discussão entre determinismo tecnológico e construção social. No caso dos regimes escópicos, cultura e tecnologia interagem. Ver, por exemplo, JAY, M. "Scopic Regimes of Modernity", *In* FOSTER Hal, *Vision and Visuality*. New York: The New Press, 1988; MAILLET, A. *Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, trad. Jeff Fort, New York: Zone Books, 2004, ou para uma abordagem mais simples, http://www.photherel.net.

[2] Fotógrafo e Professor Doutor da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará (UFC).

[3] Citado por STILES, K. e SELZ, P. *Contemporary Art: A Source Book of Artist's Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 1.

[4] WEBSTER, J. *The New Photography*. London: John Calder, 1985.

[5] GOODMAN, Nelson. *Languages of Art*. Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc, 1976.

aquelas ligadas à fotografia familiar – o instantâneo, o álbum de família – das outras.

É possível perceber, então, que a história da fotografia, de sua linguagem, é uma história de tensões e rupturas, assim como a contingência do olhar é uma aventura evolutiva. As imagens que entusiasmaram nossos pais e avós nem sempre são aquelas que nos entusiasmam. Como observar aquelas fotos com o olhar contemporâneo e fragmentado que caracteriza a maior parte das expressões visuais? O que ficou de um processo que pretendia a reprodução do real, passou pelo pictorialismo, construtivismo, surrealismo e outros "ismos" modernos e pós-modernos?

A cultura contemporânea tem sido teorizada de diversas maneiras e abordada a partir de várias perspectivas. Seja baseada em premissas da passagem do capitalismo industrial e do estado nacional para o novo capital e corporações multinacionais, ou identificada com as novas economias informacionais e seus profundos efeitos sobre a mídia e consumo global, o certo é que a ocorrência de mudanças estruturais básicas na sociedade exigiu alterações subseqüentes na produção cultural e na sua forma de análise. David Harvey, na conclusão de seu livro *A Condição Pós-moderna*[7], propõe alguns caminhos que devem ser seguidos para suplantarmos a suposta crise do materialismo histórico e do Marxismo. Um deles é o reconhecimento de que a produção de discursos e de imagens é uma atividade importante e deve ser analisada como parte da reprodução e transformação de qualquer ordem social. Além disso, qualquer discussão sobre o futuro não pode deixar de levar em conta que existem novas experiências de tempo e espaço; novas tensões entre globalismo e regionalismo, realidade e espetáculo; novas instabilidades de valores, sentidos e identidades – uma dialética entre passado e futuro.

Nos anos oitenta e noventa do século vinte, essas questões ficaram mais claras, ocorrendo grandes mudanças na maneira como os fotógrafos se relacionavam com o seu *medium* e com o mundo. Essas novas posturas, reunidas sob o termo pós-modernismo, sugeriam que a fotografia não teria mais referente no mundo e deveria ser compreendida e criticada somente em relação à sua própria organização estética interna. Alguns autores questionaram a noção de artista autônomo, a idéia de verdade no documentário e a noção de uma linguagem visual pura. A intenção era a de situar a fotografia num contexto mais amplo, de debates teóricos e de compreensão, relacionado com sentido, comunicação, cultura visual e políticas de representação.

Para Solomon-Godeau,

> (...) eles estavam pensando a fotografia como prática de significação; isto é, materiais específicos trabalhados com propósitos determinados em um contexto histórico e social particular. A semiótica é um ponto de partida para este projeto teórico, mas não é suficiente para dar conta das complexas articulações de momentos das instituições, textos, distribuição e consumo da fotografia. (...) Uma discussão que reunisse disciplinas como lingüística, sociologia, marxismo, história da arte e psicanálise no estudo da produção de imagens possibilitaria uma melhor compreensão das operações sociais[8].

O Olhar Moderno[9]

Durante as décadas de vinte e trinta do século passado, o modernismo negava o envolvimento dos fotógrafos com o objeto/sujeito fotografado. Eles eram observadores imparciais, gravando o que estava ao redor com olhos passivos e a fotografia era o melhor árbitro entre a nossa percepção visual e a memória do que foi visto. A objetividade modernista, segundo Koslov, verificava ritualmente o que estava em volta e denominava de realidade. A fotografia era uma prova concreta de que ninguém havia alucinado durante o processo[10].

Na realidade, podemos afirmar que os fotógrafos tinham uma maneira particular de ver. A imagem técnica, a reprodução mecânica da realidade e o putativo poder político da fotografia estavam no auge. Enquanto a pintura se despia e abstraía progressivamente as imagens da realidade visível – até que todos os traços reconhecíveis do mundo de aparências fossem eliminados[11] – a fotografia, como a mais moderna forma de comunicação, colocava o velho mundo sob as luzes da moderna tecnologia onde todos os subterfúgios utilizados por àqueles no poder seriam revelados. O olhar moderno imaginava que a câmera era um meio de subjetividade da visão e, entre outros aspectos, tinha a crença de que o sentido da fotografia existia, autonomamente, nos limites de sua moldura. Apesar disso, ao levar as imagens para dentro das casas, eliminar as distâncias e mostrar o mundo a partir de pontos de vistas que não eram familiares até então – por exemplo, fotos feitas em microscópios e do fundo do mar – a fotografia mudou a nossa maneira de ver. Ela pretendia validar não só a nossa experiência de "estar lá", mas a captura da experiência autêntica de um lugar estranho[12]. Moholy-Nagy argumentava, por volta de 1920:

> (...) a nossa visão será corrigida e todos serão compelidos a ver o que é oticamente verdadeiro, com o peso das velhas formas culturais removido dos nossos ombros. Isto abolirá o pictorial e o padrão de férteis associações imaginativas que têm permanecido por séculos e que foram gravados em nossa visão por grandes pintores[13].

Essa modernidade que foi considerada fundamentalmente ocularcêntrica[14], embora existindo algumas caracterizações implícitas de que essa época era mais inclinada a outros sentidos – fato que, segundo Martin Jay, não deve ser levado totalmente em conta, pois seria difícil negar o papel dominante do visual na cultura ocidental, e de uma maneira muito diversificada:

[6]Em 1937 foi realizada a primeira projeção do filme "Lampião", com imagens feitas por Benjamim Abrahão e montagem de Adhemar Albuquerque. Aconteceu no Cine Moderno, em Fortaleza, somente para convidados da sociedade fortalezense. Segundo seus netos, o filme foi apreendido, em 1939, pelo recém criado Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), por Getúlio Vargas, e o patriarca nunca mais tocou no assunto, pois se sentia envergonhado pelo acontecimento.

[7]HARVEY, D. *The Condition of Posmodernity*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

[8]SOLOMON-GODEAU, A. *Photography at the Dock*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1997, p. 28.

[9]Moderno aqui é compreendido na mesma perspectiva colocada por COSTA, H. e SILVA, R. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 12. Isto é, "[...] o conceito se aplica as diferentes manifestações que surgem ao longo da primeira metade do século vinte em resposta às novas condições da vida urbana e industrializada na Europa e nos Estados Unidos".

[10]KOZLOF, M. *Photography and Fascination*. New Hampshire: Addison House, 1979, p. 101.

[11]Para um olhar mais aprofundado e crítico sobre essa questão ver, por exemplo, KRAUSS, Rosalind E. *Grids. In*: "The Originitality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths". Cambridge: The MIT Press, 1986.

> (...) se pensarmos na metáfora filosófica do 'espelho da natureza', de Richard Rorty, ou enfatizarmos a prevalência da 'vigilância' com Michel Foucault ou, ainda, expressarmos nosso desgosto com a 'sociedade do espetáculo' de Guy Debord, nós nos confrontaremos, repetidamente, com a ubiqüidade da visão como o sentido mestre da era moderna[15].

Jay toma emprestado o termo de Christian Metz[16]– regimes escópicos – para uma reflexão sobre as diversas formas de olhares da época que competiam entre si. Ele argumenta que se existiram tais instâncias e se for possível perceber os formatos que foram reprimidos, o regime escópico da modernidade, talvez, fosse melhor compreendido como um espaço competitivo e contestado, e não como um conjunto de teorias e práticas visuais harmoniosamente integrados[17]. Por exemplo, Maurício Lissovsky, ao analisar trabalhos de Henri Cartier-Bresson e Sebastião Salgado no encontro entre o acontecimento e a geometria, argumenta que,

> (...) enquanto em Cartier-Bresson, o instante advém como *kayrós* – ocasião e oportunidade – para Salgado ele emerge como *akme*, a culminância, o ponto mais alto e mais visível de uma trajetória. Para o primeiro, a configuração fugidia é estabelecida na fração de segundo de uma correspondência, ela se apresenta em uma lógica temporal que lhe é própria, em sua ocasião. Para o segundo, o instante – a necessidade do seu advento – já está dado de antemão. A espera do fotógrafo é a contrapartida do amadurecimento do instante. Ele nutre-se – cresce e aparece – da própria expectação[18].

Portanto, para Martin Jay:

> (...) mais do que construir outras hierarquias, pode ser mais útil reconhecer a pluralidade dos regimes escópicos disponíveis. Ao invés de demonizar um ou outro, talvez seja menos perigoso explorar as implicações, positivas ou negativas, de cada um deles. Assim fazendo, não perderemos inteiramente a sensação de desconforto que há tanto tempo persegue a cultura visual do ocidente, e podemos aprender a ver virtudes nas possibilidades abertas que inventamos e aqueles, hoje tão difíceis de prever, que sem dúvida surgirão[19].

Podemos pensar, por exemplo, na "maionese modernista" criada por Duchamp e que todos, segundo Thierry de Duve, começaram a prová-la, não para o exercício do julgamento do gosto como mandava a tradição, mas para o refinamento do discernimento intelectual.

Para Duve,

> (...) *ready-made* é um tipo de trabalho de arte reduzido à afirmação: isto é arte... E, para validar a afirmação é necessário existir um acontecimento, um 'algo' referencial, cuja existência é designada por um ato ostensivo. O urinol original desapareceu, mas continuou a existir como referente numa fotografia que representa, como toda fotografia o faz (ao contrário da pintura e do desenho), um papel de índice ou prova da realidade. *Ecce* o objeto; é um urinol. Ele não existe mais; existiu[20].

Embora a Society of Independent Artists, Inc., com o slogan "sem júri, sem prêmio", pretendesse reconhecer a todos como artistas, desde que se apresentassem como tal, os responsáveis pela primeira mostra da instituição, no Grand Central Palace de Nova York, em abril de 1917, não conseguiram engolir o urinol de Duchamp. O Salão foi um grande sucesso e o fato passara desapercebido até o editorial, não assinado, na segunda edição do *The Blind Man*, em maio de 1917, denominado "The Richard Mutt Case", que deu visibilidade à questão[21].

Para Martin Jay é, sempre, fundamental uma reflexão sobre os olhares que competem entre si. Portando, levando esta questão um pouco mais adiante, o "objeto artístico" que acabou se transformando no grande ícone da ruptura na arte do século vinte, o fez através de uma fotografia de Alfred Stieglitz. E o que é mais interessante, o objeto original, tridimensional, que poderia ter sido visto de vários ângulos na exposição, é mostrado ao mundo por uma imagem bidimensional, em *contra-plongée*. Utilizando como pano de fundo a obra *The Warriors*, de Marsden Hartley, Stieglitz parece criar uma intertextualidade imagética que nos leva a sensação de ver, na imagem do urinol, um Buda ou uma Madona. Nada mais clássico.

Parafraseando Rosalind Krauss, quando se refere à Ad Reinhardt,

> (...) que apesar de sua insistência de que "Arte é Arte", terminou por pintar num *grid*, uma série de nove quadrados negros, no qual o motivo que surge é o de uma cruz grega. Não existe um pintor no ocidente que não tenha consciência do poder simbólico da forma cruciforme e da referência espiritual existente nela - uma caixa de Pandora é aberta quando alguém utiliza uma cruz[22].

Uma Madona ou Buda não suscitaria questões semelhantes? Como pensá-las? Qual a abordagem metodológica mais adequada?

Algumas Questões Metodológicas

Wells[23] argumenta que, para pensar a comunicação fotográfica é preciso utilizar as teorias da comunicação[24] e olhar a fotografia como um tipo particular de signo visual produzido e visto em contextos específicos, porém, diferentes. Um local de interseção teórica relacionado com sua produção, publicação e consumo ou leitura, isto é, precisamos analisar a tensão entre as características referenciais da fotografia e o contexto de seu uso e interpretação. A fotografia analógica depende fundamentalmente do referente – ao contrário da imagem digital. É esta característica básica que reafirma o seu papel como índice de uma presença física, fazendo

[12]Porém, temos que lembrar que a "coisa em si" nunca está lá, no mundo, esperando ser enquadrada pela lente do fotógrafo. Pelo contrário, é algo produzido de forma dinâmica no ato da representação e da recepção e sujeito à rede de sentidos imposta pela cultura, linguagem, história etc.

[13]MOHOLY-NAGY, L. *Painting, Photography, Film*. London: Lund Humphries, 1967, p. 28, citado por Krauss (1986).

[14]Ver, por exemplo, COSTA, H. e SILVA, R. *A Fotografia Moderna no Brasil* e JAY, Martin. "Scopic Regimes of Modernity". *In*: FOSTER, Hall. *Vision and Visuality*. New York: The New Press, 1988.

[15]JAY, Martin. *Op. cit.*, p. 3.

[16]METZ, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Trad. Celia Britton et al. (Bloomington: Indiana University Press, 1982) p. 61.

[17]JAY, Martin, *Op. cit.*, p. 4.

[18]LISSOVSKY, Maurício. "O Refúgio do Tempo no Tempo do Instantâneo". *In*: Albino Rubim, et alli (org.) *O Olhar Estético na Comunicação*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000, p. 111.

[19]JAY, Martin. *Op. cit.*, p. 20.

[20]DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp. Cambridge*, Mass: The MIT Press, 1997, pp. 4l2-413.

[21]Idem, p. 411.

[22]KRAUSS, Rosalind E. *Op. cit.*, p. 10.

[23]WELLS, L. *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003.

com que esse *status* indicial seja a fonte de autoridade da imagem e, portanto, central aos debates que surgiram no passado sobre realismo e verdade. Existem diversos tipos de fotografia e em função dessa ubiqüidade surge um problema duplo: primeiro, analisar os caminhos nos quais grupos de discursos teóricos se cruzam ou adquirem prioridade; e, segundo, aquilo que é peculiar à fotografia. Se pensarmos como Barthes em *A Câmara Clara*, são as características referenciais que, de modo variado, emprestam sua credibilidade, força e importância (como ficou claro em sua noção de "*punctum*"[25]). No sistema analógico, a câmera sempre foi um instrumento de evidência (indo muito além da codificação possível e do recorte da realidade), com uma conexão existencial entre a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante das lentes e a imagem fotográfica: "toda fotografia tem uma co-naturalidade com o seu referente"[26]. Sempre imaginamos que o objeto *re-presentado* estaria lá mesmo que não houvesse a câmera, pois o que está ali afirmado é uma verdade: "uma realidade que existiu, embora ninguém mais possa tocá-la"[27]. Possui uma força evidente. No entanto o seu testemunho se sustenta no tempo e não no objeto. De um ponto de vista fenomenológico, o seu poder de autenticação excede o poder de representação[28]; sua natureza indicial – a ligação entre o referente pré-fotográfico e o signo – é muito complexa, irreversível, e não pode garantir nada em relação ao sentido.

Lógico que isto não significa que os detalhes de uma foto estão sempre desprovidos de sentido. Também não é verdade, que os parâmetros visuais de uma imagem fotográfica sejam incapazes de comunicar significados. Em todos esses casos o sentido é muito imprevisível e depende, em grande parte, da reação subjetiva do espectador e das circunstâncias em que ele se encontra. Este tipo de interpretação não pode estar separado daquilo que essas pessoas pensam do conteúdo. Tal como outras imagens, as fotografias são muito frágeis em relação à sintaxe: é muito difícil, pelo menos a partir de um único quadro, expressar relações lógicas e cronológicas (causa, efeito, razão, concessão etc.) que são mais fáceis com a ajuda da linguagem verbal.

Se ampliarmos as nossas posições – semiótica, psicanálise e histórico social etc. – como propõe Solomon-Godeau, então o foco deve ser sobre o político e ideológico. Para Bourdieu,

> ao estampar uma fotografia com a patente do realismo, a sociedade não faz senão confirmar a si mesma, com uma certeza tautológica, que uma imagem da realidade que se adequa à sua própria representação de objetividade é verdadeiramente objetiva[29].

Portanto, é necessário o desenvolvimento de um complexo modelo de análise que possa dar conta desses diferentes pontos de partida. Na realidade, não é a presença objetiva da imagem que está em jogo, mas o campo de força, em que ela produz sentido. Então, é necessário considerar não só a imagem, sua produção e sua leitura, mas também as relações sociais nos quais os sentidos são operados e produzidos.

Além disso, a discussão sobre conceitos – modernismo, pós-modernismo, arte contemporânea, arte atual etc. – parece que está restrita a uma elite privilegiada e, raramente, surge como preocupação de outros segmentos. Não seria útil, também, percebê-la como o local de algum tipo de vanguarda? Embora sendo possível identificar, na produção atual, um impulso antimodernista que aponta para o declínio da autoridade, a contemporaneidade não teria uma agenda crítica própria e características distintas? E, mesmo que alguém queira teorizar sobre a arte atual de uma forma mais profunda (e não se pode falar em consenso crítico) é, sempre, bom lembrar da importância da fotografia e do que é mais interessante neste processo: as propriedades da imagem fotográfica, que fizeram dela um *medium* privilegiado na arte pós-moderna, são precisamente aquelas que, por gerações inteiras, foram negadas como linguagem artística.[30]

É óbvio que a história da arte e a própria arte sofreram mudanças significativas desde meados do século vinte. Além disso, pelo fato da arte mundial adotar a fotografia de uma forma sem precedentes, as dúvidas aumentaram, os processos e as práticas teóricas e metodológicas foram questionadas profundamente. É comum ouvir a afirmação de que não existem mais categorias na arte contemporânea, pois a discussão não mais se fundamenta no suporte ou na técnica. Não devemos esquecer, no entanto, que a fotografia ajudou a modelar a arte do século vinte e que, atualmente, começa a dominá-la construindo um paradoxo onde "a fotografia que sempre sonhou em ser arte vê, agora, a arte tornar-se fotográfica".[31]

Mais um dado para se pensar: embora o movimento teórico demonstre um enorme poder cultural e institucional e, mesmo, com a abundância de teorias estéticas publicadas pelos que fazem arte desde a Segunda Guerra Mundial e da ubiqüidade das exegeses teóricas em geral, o estudo sobre os textos criados, exclusivamente, pelos artistas, diminuiu.[32] Será que eles pararam de refletir de uma forma interessante sobre arte, deixando para a academia um papel isolado para a tarefa?

Não acredito. Talvez tenhamos que ampliar ainda mais o debate, tendo em vista que, além de todo processo anterior, a revolução digital - com seu ritmo veloz e uma vasta expansão de opções, com uma enorme produção ao redor do mundo - está empurrando a fotografia para a mais excitante era da sua história e as questões ficaram ainda mais complexas.

Linda Nochlin[33] argumenta que não há nada mais difícil do que escrever de uma forma inteligente sobre

[24] No entanto, temos que ter em mente que as teorias tradicionais de comunicação exageram um dos pólos: aquele da mensagem, do texto - o que é um equívoco; mas seria um erro análogo de juízo exagerar o outro. A relação não é nem subjetiva nem objetiva – o que significa que temos que reconhecer a existência de ambos e que os novos desafios na compreensão da comunicação devem partir destes pressupostos básicos.

[25] Em seu livro *A Câmara Clara*, Barthes reúne o descritivo e o simbólico sob o termo *studium* e denomina o que é pessoal de *punctum*. *Studium* é tudo que podemos aprender e conhecer sobre uma imagem, *punctum* é o detalhe que produz uma experiência pessoal e particular. Essa mudança não é só uma questão terminológica. Fotos sem *punctum* não interessavam a ele, e uma vez que muitas fotografias têm somente o *studium*, Barthes descartou a maioria da produção fotográfica.

[26] BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Londres: Cape Jonathan 1981, p. 76.

[27] Idem, p. 87.

[28] Idem, p. 89.

[29] SQUIERS, C. (1990) *The Critical Image*. London; Laurence & Wishart Ltd. *Apud*: KRAUSS, R. "A Note on Photography and the Simulacral", p. 19.

[30] KRAUSS, Rosalind E., *The Originitality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1986.

[31] Ouvi ou li isto em algum lugar. Como não fiz as anotações necessárias, e não me lembro onde foi, o autor que me perdoe a ausência do seu nome.

fotografia, pois o campo discursivo da crítica e da história está relacionado com o *status* equivocado do objeto fotográfico. De um lado, existe a tentação de aceitá-lo como uma representação transparente das coisas, sem a contaminação de qualquer tipo de mediação. De outro, a de conceder à fotografia uma posição mais ou menos estética no mapa da crítica e considerá-la de um ponto de vista puramente formal (composição, valores, relação com outros trabalhos similares, autoria, influências e, sobretudo, originalidade.) totalmente separado de qualquer questão sobre fidelidade documental. Ela é, quase sempre, extraída de seu contexto original histórico e inserida em um novo, mais elevado e apolítico – o da estética. A originalidade e a qualidade do trabalho, mesmo no caso de fotos produzidas especificamente com finalidades artísticas, são objetos de interesse crítico e, algumas vezes, de controvérsia. Uma questão crucial raramente é colocada: Qual sua função como objeto do discurso estético? A que interesses ela está servindo?

Neste sentido, é bom lembrar o argumento de Terry Eagleton[34] de que o papel da teoria é o de explicar, mas ele ressalta que debates recentes têm nos ensinado que os sistemas de discursos estão imbricados numa relação social e política de poder. As explicações privilegiam, inevitavelmente, um determinado conjunto de interesses e poucos críticos afirmariam que falam a partir de um local neutro ou objetivo:

> O crítico não é algoz de seus companheiros, mas deles se aproxima através de uma eqüidade social e co-discursiva, que o transforma mais em seu porta-voz do que em censor. Como transitório e simbólico representante do domínio público, e mero invólucro do conhecimento que este tem de si mesmo, o crítico deve condenar e corrigir a partir de um pacto social primordial com seus leitores, sem reivindicar qualquer *status* ou posição de sujeito que não decorra espontaneamente dessas estreitas relações sociais[35].

Neste sentido, ao nos voltarmos para o instantâneo fotográfico, para o álbum de família, é bom lembrar que a prática é, desde seu início, um processo fundamental de autoconhecimento e representação. Tais imagens tendem a seguir uma convenção rígida que parece consolidar e perpetuar mitos e ideologias familiares dominantes, como estabilidade, felicidade, coesão etc. E, quase sempre, são aceitas sem uma crítica mais apurada, pois são valorizadas pela evidência que elas proporcionam sobre nossas famílias e amigos. Porém, ao iniciarmos qualquer tipo de análise percebemos o quão ambíguas e poderosas são essas pequenas imagens. Portanto, a pesquisa pode nos levar a uma exploração da centralidade da imagem fotográfica na estética visual moderna e atual – uma análise que está na vanguarda da teoria cultural contemporânea.

Algumas questões são importantes, para o início de uma reflexão:

A câmara é um instrumento intrusivo, de apropriação, ou os sujeitos fotografados são participantes solidários do processo?

De que maneira, nós, estranhos à família, somos interpelados pela imagem?

Que história essas imagens nos contam e que instrumentos utilizamos para analisá-las?

Nós analisamos as imagens em relação, ou em oposição, às histórias da nossa própria família?

O que o fotógrafo revela sobre si mesmo, quando retrata sua família?

Além disso, temos que ter em mente que grande parte da importância social da fotografia tem sua origem nos formatos mais acessíveis e populares dos equipamentos. Os fotógrafos profissionais eram muito mais requisitados até a popularização de câmeras mais simples[36], quando perderam boa parte dos clientes para a prática amadora e familiar[37]. Este fato acabou criando um dos modos sociais mais complexos da fotografia, especialmente em sua forte conexão com as noções de família, lazer, memória e identidade[38], levando artistas, curadores e teóricos culturais a se voltarem, com grande interesse nas últimas décadas, para uma reflexão sobre a sua prática cotidiana e sua utilização na arte. Na realidade, desde a vanguarda dos anos vinte do século passado, que instantâneos descartados são transformados em matéria prima da arte[39].

A facilidade do processo fez dele o meio ideal para explorar as maneiras pelas quais, memória, auto-imagem e família, são retratadas e estruturadas por conceitos como classe, gênero e corpo. Atualmente, as distinções entre mídias começam a se desvanecer, e o instantâneo fotográfico se encontra na interseção de vários processos e tecnologias: desde o novo jornalismo realizado por pessoas comuns, utilizando a câmera de seus celulares para registrar – e veicular – acontecimentos bem antes da grande mídia institucional, até o registro do cotidiano familiar, transformado agora num grande banco de dados – diferente das fotos de momentos esparsos dos álbuns analógicos do passado – ou disponibilizado na rede mundial através dos fotologs, criando novas conexões entre a imagem fotográfica e a rotina diária.

David Trend escreveu, em 1992, que o instantâneo fotográfico estava sendo apontado pelos ativistas culturais como o corolário visual do estudo da vida doméstica, e isto era sinal de uma tendência encorajadora para a reflexão sobre o processo. Ele estava correto, os últimos anos provaram ser um período de boom para analise pública do instantâneo em suas diversas capacidades: emblemático para a comunicação social, artefato enigmático para uma nova história e com um enorme crescimento entre as famílias. Porém, essas investigações ocorriam, segundo Trend, em grande parte através dos esforços variados de artistas e curadores, que deram ao instantâneo um papel proeminente na reinvenção dos espaços públicos para exposição de

[32]Idem, STILES, K e SELZ, P., p. 2.

[33]NOCHLIN, Linda. Foreword *.In*: SOLOMON-GODEAU, A. "Photography at the Dock". Minneapolis: Univ. of Minnesota Press. 1997. p. xiii.

[34]EAGLETON, Terry. *A Função da Crítica*. São Paulo: Martins Fontes Ed., 1991.

[35]Idem, p.15.

[36]A primeira câmera "Brownie" lançada pela Kodak em 1990, custava um dólar e era tão simples que podia ser utilizada, inclusive, por crianças.

[37]Cláudio, um dos netos de Adhemar Albuquerque, conta que, no início, a ABA Filme era só estúdio fotográfico, mas com a popularização de câmeras mais simples eles perceberam a necessidade de montar um laboratório para revelação e cópia, que atendesse aos novos fotógrafos que surgiam por toda parte.

[38]Para uma visão mais ampla sobre o assunto, ver HIRSCH, Marianne (ed.), *The Familial Gaze*, New England: University Press of New England, 1999.

[39]RICHTER, Gerhard. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. London: Verso, 2002; Joachim Schmid, http://www.artic.edu/webspaces/fnews/2001; e trabalhos de Christian Boltanski, artista francês.

fotografias, e não sob a égide dos estudos culturais ou da academia.

Um olhar mais acurado sobre a longa história do instantâneo fotográfico e sobre os debates que têm acontecido, pode servir para ressaltar algumas das categorias que são necessárias para sua análise, pois alguns autores argumentam que, nesse início de era digital, a fotografia analógica assumiu um papel memorial, não só dos sujeitos e objetos que ela descreve, mas de sua própria operação como sistema de representação. Uma relação oposta àquela existente sobre o long-playing de vinil – objeto de nostalgia fetichista de ouvintes que cresceram com CDs. O instantâneo analógico com suas imagens, algumas vezes meio veladas e "sujas" e com seu formato característico, está se tornando o símbolo mais potente da historicidade de um *medium* à beira da morte[40].

Segundo Rosalind Kraus, que se apóia em Michel Foucault,

> (...) existe uma tentativa de desmanchar o arquivo fotográfico – o conjunto de práticas, instituições e relações às quais a fotografia do século dezenove, originalmente, pertencia – e reuni-lo novamente em categorias previamente constituídas pela arte e sua história. Não é difícil perceber a que tipo de indução isso nos leva, mas é mais duro compreender a tolerância a este tipo de incoerência[41].

Mais do que qualquer outra mídia representacional, a fotografia tem o efeito de naturalizar as práticas culturais, e disfarçar seus estereótipos. Ao imobilizar o fluxo da vida familiar em uma série de instantâneos ela perpetua os mitos, embora pareça estar, simplesmente, gravando momentos de sua história.

[40] BATCHEN, Geoffrey, "Post-Photography" em seu livro *Each Wild Idea: Writing, Photography, History* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001). Citado por SMITH, Joel *In* "Roll Over – analysis of snapshot photography, photos of everyday life not initially produced as art", http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_2_29/ai_78437070.

[41] KRAUSS, Rosalind E. "Photography's Discursive Spaces". *In*: *The Originitality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1986, p. 150.

Literatura fotográfica e estudos biográficos: algumas reflexões em torno da obra do fotógrafo Marc Ferrez

Maria Inez Turazzi[1]

Resumo

Esta comunicação apresenta, de forma resumida, algumas pesquisas que realizamos nas duas últimas décadas sobre a história da fotografia no Brasil e, em particular, sobre o fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923) e sua obra. Os projetos que inspiraram o tema desta comunicação foram orientados por leituras, reflexões e interesses igualmente determinantes para as escolhas metodológicas presentes na tarefa de investigação histórica: a problematização e a historicidade do conhecimento, a crítica interna e externa das fontes documentais, a interdisciplinaridade e a transnacionalidade da abordagem, entre outras escolhas. Focalizando o aparecimento dos estudos biográficos e da literatura fotográfica por ocasião do anúncio oficial da invenção da daguerreotipia, sugerimos uma (re)leitura dessa primitiva historiografia e indicamos a sua importância no estudo que realizamos sobre a formação técnica, o intercâmbio profissional e os experimentos tecnológicos do fotógrafo Marc Ferrez.

Palavras-chave: literatura fotográfica; estudos biográficos; tecnologia fotográfica; Marc Ferrez.

Literatura fotográfica e estudos biográficos: releituras

A iniciativa de discutirmos "questões conceituais e metodológicas pertinentes a pesquisas que tenham a fotografia como objeto de investigação" (proposta do seminário *Arte, Cultura e Fotografia: Metodologias de Investigação*) oferece-nos a oportunidade – por sinal, há muito reclamada pelos pesquisadores da área –, de uma saudável interlocução entre os que se dedicam a esse campo de trabalho, ampliando assim, ainda mais, a proposição inicial deste seminário ("o estudo da fotografia no âmbito da história da arte no Brasil"). Levando-se em conta a natureza multifacetada e, sobretudo, mutante da fotografia, acreditamos que o debate em torno da diversidade de enquadramentos conceituais e metodológicos deste objeto polissêmico, tanto quanto o diálogo da história da fotografia com outras disciplinas, como a história da arte, da técnica, etc. contribuem de forma decisiva para o nosso enriquecimento comum.

A literatura fotográfica e os estudos biográficos do século XIX relacionados à fotografia já nasceram marcados pelas disputas intelectuais, diplomáticas e comerciais de seu tempo. Os estudos biográficos ligados à fotografia passaram a ser objeto de cuidadosa investigação, depois que a invenção do daguerreótipo foi anunciada pelos franceses (7 de janeiro de 1839), sem que os segredos que cercavam a sua execução fossem revelados. Sabe-se que a publicidade do processo só ocorreria alguns meses mais tarde, com as demonstrações realizadas por Louis Jacques Mandé Daguerre (1887-1851) e a descrição oficial do invento, em cerimônia conjunta das Academias de Ciências e de Belas Artes da França (19 de agosto de 1839). Como alguns autores têm demonstrado[2], o cientista François Arago (1786-1853), presidente da Academia de Ciências francesa e deputado à Assembléia Nacional, foi quem ajudou a transformar, com grande habilidade política, a descoberta de um processo fotográfico (a daguerreotipia) na invenção da própria fotografia, cujos segredos a França, generosamente, doou ao mundo naquele 19 de agosto, sem a cobrança de patentes e com uma pensão vitalícia concedida a seus inventores. Para provar a anterioridade dos franceses em relação aos ingleses na disputa pela paternidade da invenção, diante das reclamações então apresentadas por William Henry Fox Talbot (1800-1877), inventor de um outro processo fotográfico posteriormente denominado "talbótipo", Arago, Daguerre e logo outros estudiosos do meio fotográfico recorreram às pesquisas biográficas sobre Nicephore Nièpce (1765-1833) e à reconstituição de suas descobertas, como fundamento de uma primitiva história da fotografia, cujo marco inaugural devia ser creditado à genialidade dos franceses.

Os estudos biográficos sobre a invenção da fotografia antecedem, portanto, a própria divulgação do processo utilizado para a obtenção de imagens por essa nova modalidade de representação visual. A publicação e a circulação, a partir de setembro de 1839, do texto de Daguerre intitulado *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama* é que desvendariam, de fato, os segredos de sua invenção, ajudando a transformá-la em um processo fotográfico mundialmente conhecido[3]. A brochura com "o histórico e a descrição dos procedimentos do daguerreótipo e do diorama" (este último um outro invento de Daguerre já bastante apreciado pelos parisienses) também fizeram de seu autor uma celebridade internacional. A repercussão do daguerreótipo e o sucesso editorial do folheto de Daguerre podem ser medidos por dois indicadores expressivos: em menos de seis meses foram vendidos nove mil exemplares da publicação e, em apenas dezoito meses, ela alcançou trinta e nove edições e oito traduções[4].

Mas o texto de Daguerre tem também o mérito

[1] Pesquisadora do Museu Imperial – IPHAN/MinC.

[2] Cf. FRIZOT, Michel et al. *1839: la photographie révélée*. Paris: Centre National de la Photographie; Archives Nationales, 1989.

[3] DAGUERRE, L. J. M. *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama par Daguerre*. Peintre, inventeur du diorama, officier de la Légion-d'Honneur, membre de plusiers Académies, etc, etc. Paris: Alphonse Giroux et Cie où se fabriquent les appareils, [1839].

[4] Cf. BAJAC, Quentin; PLANCHON-DE-FONT-RÉAULX, Dominique (org.). *Le daguerréotype français: un objet photographique*. Paris: Musée d'Orsay, 2003.

de ter dado início a uma ampla produção bibliográfica (manuais, tratados, boletins, anuários, entre outras publicações), editada desde então com o histórico e a descrição de diferentes processos, equipamentos e materiais ligados à fotografia. A vasta literatura fotográfica impressa ao longo de todo o século XIX, tão antiga quanto a própria fotografia, englobava não somente os livros e folhetos que tinham como tema os processos fotográficos, em seus múltiplos aspectos, como também as obras ilustradas por gravuras e litogravuras que, já a partir da famosa *Excursions daguerriennes* (Paris, 1842), foram realizadas com base em imagens fotográficas, assim como as publicações que, desde a obra pioneira de Fox Talbot, *The pencil of nature* (Londres, 1844-1846), apresentavam imagens fotográficas em abundância, inicialmente coladas e posteriormente reproduzidas e impressas por meios fotomecânicos, graças à progressiva evolução dos processos tipográficos[5].

Em 1877, o comentário do alemão Ludwig Pfau já destacava a importância daquele texto inaugural para a difusão da daguerreotipia e a celebração de Daguerre como o "inventor da fotografia". Na capa de *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama* havia, sugestivamente, uma estampa com a imagem do Pantheon. Escolha emblemática, aquela pequena ilustração já representava, em si mesma, um prenúncio do lugar destinado a Daguerre na história da França: imortalizado pela "invenção da fotografia", anos mais tarde ele seria enterrado, ao lado de Voltaire, Rousseau, Victor Hugo, Émile Zola e outros, no "mausoléu da pátria" destinado a perpetuar a memória de seus "vultos históricos". Eis o comentário:

> Logo apareceu um folheto no qual Daguerre descrevia completamente seu processo, mas como, por azar, meu dinheiro não era suficiente para comprar a aparelhagem, acabei comprando aquela brochura para ser capaz, ao menos, de daguerreotipar na imaginação. Eu ainda a vejo diante de mim, sua capa cinza-avermelhada decorada com uma vinheta do Pantheon e a inscrição 'aos grandes homens, o reconhecimento da pátria'. O editor não poderia ter escolhido um caminho mais óbvio para sugerir a imortalidade do inventor[6].

O folheto de Daguerre e toda a literatura fotográfica do século XIX que lhe seguiu os passos têm servido a historiadores, colecionadores e outros aficionados como uma fonte de pesquisa bastante útil para a compreensão e a reconstituição de técnicas, equipamentos e materiais fotográficos do passado. Sob este aspecto, a leitura desses textos não deixa de estar circunscrita a uma "arqueologia" das técnicas fotográficas, técnicas que foram ali minuciosamente descritas e, em muitos casos, ilustradas por xilogravuras, antes de terem caído no esquecimento pela obsolescência e pelo desuso. Mas o comentário perspicaz daquele observador do século XIX sugere-nos a oportunidade de uma outra leitura e de uma reflexão mais ampla sobre a literatura fotográfica de sua época, considerando-se, por exemplo, o estudo dessas obras à luz dos aspectos culturais que cercavam a sua produção, circulação e consumo, um tema de pesquisa até hoje pouco explorado pelos historiadores da fotografia.

Sob este ponto de vista, a compreensão da natureza historiográfica desses textos é uma questão que merece ser examinada, pois boa parte dessa vasta bibliografia também pode ser considerada como uma primitiva historiografia fotográfica, muito embora alguns autores situem equivocadamente o nascimento de uma "história da fotografia" somente às vésperas do centenário de sua invenção[7]. Na medida em que a produção fotográfica é, em grande parte, o resultado de uma cultura técnica, essa historiografia fotográfica confundiu-se, no decorrer do século XIX, com uma história das técnicas fotográficas, descritas minuciosamente pelos praticantes do meio, desde os primeiros tempos da invenção, em compêndios, manuais e tratados sobre o tema. Espécie de crônica dos acontecimentos fotográficos, os manuais de fotografia do século XIX adotavam o modelo historiográfico de uma história das ciências e das técnicas que enfatizava a biografia dos personagens envolvidos, as grandes descobertas no campo científico, os progressos alcançados. Daí essa primitiva história da fotografia situar-se nos limites do arrolamento das invenções e inovações no campo fotográfico, desvendando a origem e o percurso dos inventos, identificando a autoria e a data de determinadas fotografias, descrevendo a biografia e a obra de inventores e fotógrafos[8].

Inspirada em uma concepção de cultura tipicamente vitoriana[9], essa primitiva história da fotografia já nasceu, portanto, identificada com os métodos e os princípios da historiografia positivista, sobretudo no campo da história da arte, das idéias e das técnicas, cujos objetivos eram em geral o inventário e o arrolamento de descobertas, autorias e datas relevantes. Prisioneira desta tendência mais ampla, boa parte da história da fotografia no século XX ainda continuaria privilegiando as ações individuais e organizando o conhecimento histórico a partir das descobertas e inovações mais importantes, tomadas isoladamente. Empirista e de certo modo ingênua, essa tendência resistiu às interpretações possíveis – como se não fosse, ela também, um modo particular de interpretação do real, uma ideologia – isolando-se em si mesma e não levando em conta a sua própria dimensão cultural[10].

Mas, o que esta primitiva historiografia fotográfica pode nos oferecer depois da profunda renovação epistemológica sofrida pela história e, em particular, pela história da fotografia, na segunda metade do século XX? Como assinalou Pierre Nora, ao comentar o processo de dilatação da memória e produção de arquivos característicos da época moderna, "a passagem da memória à história impôs a cada grupo

[5] Sobre o tema, ver, por exemplo, BARGER, M. Susan. *Bibliography of photographic processes in use before 1880: their material, processing and conservation*. Rochester: Rochester Institute of Technology, 1980; DEBAT, Michelle (org.). *La photographie et le livre*. Paris: Trans Photographic Press, 2003.

[6] *Apud*: GERNSHEIM, Helmut; GERNSHEIM, Alison. *The history of photography*. London: Oxford University Press, 1955, p. 55.

[7] Sobre a historiografia fotográfica, ver WELLS, Liz (ed.). *Photography: a critical introduction*. London: Routledge, 1997, esp. pp. 12-19.

[8] Este tema, desenvolvido mais amplamente em minha tese de doutorado (ver adiante, nota 9), foi tratado de forma resumida em "Échanges et formation des ingénieurs/La littérature photographique". *La Revue / Musée des Arts et Métiers*, nº 42, décembre 2004, pp. 16-27.

[9] Sobre a noção de cultura na Inglaterra vitoriana como "refinamento intelectual e social" próprio das elites, ver ALTICK, Richard D. *Victorian people and ideas*. New York: Norton, 1973 e SEIBERLING, Grace & BLOORE, Carolyn. *Amateurs, photography and the mid - victorian imagination*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

[10] TURAZZI, M. I. *As artes do ofício: fotografia e memória da engenharia no século XIX*. 1997. 306f. Tese de doutorado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo, 1998, esp. pp. 12-30.

a obrigação de redefinir sua identidade pela revitalização de sua própria história. O dever de memória fez de cada um o historiador de si. O imperativo da história, assim, ultrapassou, aos poucos, o círculo dos historiadores profissionais. Não são apenas os antigos marginalizados da história oficial que alimentam o desejo de recuperar seu passado desaparecido. São todos os corpos constituídos, intelectuais ou não, eruditos ou não, que, a exemplo das etnias e das minorias sociais, experimentam o desejo de partir para a pesquisa de sua própria constituição, de reencontrar as suas origens"[11]. A historiografia dedicada à evolução dos processos fotográficos ao longo do século XIX também pode ser lida por essa ótica.

Vejamos, por exemplo, o texto assinado pelo pintor Victor Meirelles de Lima (1832-1903), como jurado da mostra fotográfica na segunda Exposição Nacional, realizada no Rio de Janeiro, em 1866, que acreditamos ser o primeiro estudo publicado no Brasil sobre a origem e a evolução da fotografia (sem contarmos as notícias já divulgadas em periódicos)[12]. A imagem fotográfica, não sendo mais uma "novidade", contava então com quase três décadas de história e uma vasta literatura de referência. A descoberta do texto de Victor Meirelles no decorrer de uma ampla pesquisa sobre a fotografia e as exposições no século XIX[13] ajudou-nos a refletir, por exemplo, sobre as relações entre "arte" e "fotografia" no Brasil e, em particular, sobre a nascente crítica fotográfica da época, cujo repertório estético, pautado pela crítica de arte tradicional, norteava boa parte das ambições artísticas dos fotógrafos em atividade no país. Nesse mesmo texto, em tom patriótico, Victor Meirelles também lamentava que o governo imperial não tivesse contratado, até então, um fotógrafo para registrar as "glórias" obtidas pelos brasileiros em combates e batalhas com o Paraguai, comentário que reúne em si mesmo um feixe de questões merecedoras de uma investigação mais profunda[14].

Lida, portanto, em seus múltiplos aspectos, a literatura fotográfica do século XIX é uma fonte valiosa para a história cultural do período e, no caso específico que tratamos aqui, para o estudo das práticas inventivas e suas redes de difusão e legitimação, para a pesquisa sobre a experimentação fotográfica e suas representações simbólicas, no Brasil ou em qualquer outra região do planeta, dada a mobilidade e a abrangência desses textos. Os estudos que realizamos nos últimos anos sobre o fotógrafo Marc Ferrez e sua obra inscrevem-se em uma linha de investigações sobre a fotografia e outras artes visuais no século XIX que, sem desconsiderar os limites e as contribuições trazidas por essa primitiva historiografia fotográfica de viés empirista, têm procurado responder às novas exigências da história como disciplina que, cada vez mais, problematiza e historia o seu próprio conhecimento.

Marc Ferrez: reflexões e pesquisas em torno de sua obra

A obra de Marc Ferrez (1843-1923) confunde-se com a história da fotografia no Brasil, entre meados do século XIX e as primeiras décadas do século XX. A diversidade temática e formal das imagens de Ferrez e sua extensão no tempo e no espaço foram uma das primeiras constatações que fizemos ao realizar um estudo, em 1990, sobre a fotografia e as exposições universais no século XIX, em projeto contemplado com uma bolsa de artes da Fundação Vitae, hoje um incentivo que os pesquisadores que se iniciam na área infelizmente já não podem mais contar. Essa pesquisa, ao traçar um amplo panorama da produção fotográfica brasileira no século XIX e sua presença nos espaços e eventos celebrativos da nação, evidenciou a importância das exposições artísticas e industriais (provinciais, nacionais e internacionais) para a circulação pública das imagens fotográficas na sociedade da época. A presença assídua e a destacada premiação de Ferrez nessas exposições, com imagens as mais variadas, assim como as formas de veiculação e apreciação de seu trabalho, foram algumas das informações levantadas por esse projeto que seriam retomadas mais tarde, em investigações específicas sobre as atividades do fotógrafo[15].

O trabalho de Ferrez também figuraria em destaque na pesquisa que realizamos sobre a formação polivalente do engenheiro oitocentista e o papel das imagens fotográficas na documentação das obras públicas do século XIX (os chamados "melhoramentos" do Império), tema da tese de doutoramento que defendemos pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 1998. Partindo de levantamentos já efetuados para a dissertação de mestrado sobre a história da engenharia no Brasil[16], essa pesquisa levantou a presença de imagens fotográficas de Ferrez nos arquivos pessoais e institucionais ligados aos engenheiros e suas atividades. Fotografias de cidades, edifícios, ferrovias e obras públicas diversas, do fotógrafo e de outros profissionais brasileiros e estrangeiros, inspiraram novas leituras e interpretações quando estudadas em conjunto, inseridas em *passe-partouts* decorados e álbuns monumentais, cotejadas com os escritos, os livros e os instrumentos de trabalho de engenheiros, cujas coleções foram também objeto de nossa investigação.

Grande parte das fotografias comissionadas e acumuladas por engenheiros em suas atividades no país, entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, levavam a assinatura de Ferrez. Em 1884, por exemplo, o engenheiro Francisco Pereira Passos (1836-1913), gerente brasileiro da empreiteira belga *Société Anonyme des Travaux Dyle et Bacalan*, responsável pela construção da Estrada de Ferro do Paraná, presenteou D. Pedro II com quatorze fotografias

[11] NORA, Pierre (dir). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984, t. 1, p. XXIX.

[12] LIMA, Victor Meirelles de. "Photographia". *In*: *Relatório da segunda Exposição Nacional*. RJ: Typographia Nacional, 1869, pp. 158-170.

[13] Ver adiante, nota 14.

[14] Sobre o tema, ver SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai; memórias e imagens*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2003. O texto de Victor Meirelles foi transcrito no *Boletim nº 1 do Centro de Pesquisas em Arte e Fotografia do Depto de Artes Plásticas da ECA – USP*. São Paulo, 2006, pp. 6-13. Ver tb. CHIARELLI, Tadeu. "Para ter algum merecimento: Victor Meirelles e a fotografia". Idem, pp. 14-23.

[15] Cf. TURAZZI, M. I. *Poses e trejeitos; a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte / Rocco, 1995.

[16] A dissertação foi publicada com o título *A euforia do progresso e a imposição da ordem; a engenharia, a indústria e a organização do trabalho na virada do século XIX ao XX*. Rio de Janeiro: COPPE/UFRJ; São Paulo: Marco Zero, 1989.

e um álbum de vistas da ferrovia e de algumas localidades da província, segundo registros da Casa Imperial. A coleção reunida pelo imperador (hoje Coleção Teresa Cristina, na Biblioteca Nacional), reúne diversos álbuns do gênero, assim como numerosas fotografias de Ferrez sobre várias obras públicas do segundo reinado. Em outra ocasião, observaríamos que fotografias assinadas por Ferrez daquela mesma estrada de ferro (considerada a mais ousada do país), também acompanhavam o extenso relatório que o embaixador francês no Brasil enviou ao *Ministère des Affaires Étrangères* de seu país. Ou ainda, que o engenheiro Aimé Durieux, em 1886, doara a *Société de Géographie de Paris*, como membro da entidade, um álbum com vinte e seis fotografias da mesma estrada, também produzidas por Ferrez. Essas e outras informações exemplificavam a rede de intercâmbios e a diversidade de interesses que cercavam a atividade de documentação fotográfica de grandes empreendimentos públicos e privados da época. Associadas à idéia de progresso, as imagens dos "melhoramentos do Império" registradas por Ferrez e outros fotógrafos reiteravam a importância desses registros para a construção do "nacional" no Brasil oitocentista[17].

O convite da editora Cosac & Naify, no ano 2000, para um número especial sobre Marc Ferrez, dentro da coleção *Espaços da Arte Brasileira*, cuja proposta era "pensar as artes plásticas no Brasil por meio de estudos parciais, entre lacunas e indagações, entre tradições e rupturas", ofereceu-nos então a oportunidade de um estudo exclusivamente dedicado ao fotógrafo. O livro teve como objetivo apresentar uma visão global da trajetória e da obra de Ferrez, tarefa que viria facilitar, mais tarde, o estabelecimento de recortes temáticos específicos e o tratamento de questões a serem aprofundadas, como sua cultura técnica e suas experimentações fotográficas. Observando as tiragens de época assinadas por Ferrez, os complementos dessas fotografias (*passe-partouts*, álbuns, legendas e inscrições) e a estética desses complementos (cores vivas, motivos tropicais, letras desenhadas e douradas), bem como a presença e a recepção das imagens do fotógrafo em coleções, exposições e publicações, ou ainda as referências dadas por seu estabelecimento e o repertório compartilhado com outros artistas e fotógrafos do Rio de Janeiro, procuramos situar o "espaço" da fotografia na sociedade brasileira da época e, dentro dela, o lugar ocupado pelas imagens de Marc Ferrez[18].

A primeira novidade trazida pela pesquisa foi a informação de que Ferrez havia se estabelecido por conta própria, sob a razão comercial Marc Ferrez & Cia, no ano de 1867 (à rua de São José, 96)[19]. O fotógrafo enviou requerimento à Câmara Municipal da cidade do Rio de Janeiro, em 12 de março daquele ano, solicitando licença para o funcionamento de sua oficina, bem como o registro do pagamento do imposto de indústria e comércio. Além de precisar a data, a informação, cotejada com outras fontes, indicava que Ferrez iniciara suas atividades como fotógrafo profissional no mesmo endereço onde já funcionava, desde 1862, a oficina de fotografia do litógrafo Paul Robin, dirigida desde meados de 1865 por Revert Henry Klumb (fotógrafo da família imperial e da Academia Imperial de Belas Artes). O convívio no Brasil com profissionais da imagem como Robin, Klumb, Auguste Stahl e George Leuzinger, o engajamento na Comissão Geológica do Império liderada pelo cientista Charles Frederick Hartt (1840-1878), as viagens que fez para o exterior e o contato com o meio fotográfico francês, a correspondência com entidades como a *Société Française de Photographie* e sua presença nos pavilhões de exposições nacionais e internacionais ajudaram a configurar os fundamentos que haviam alicerçado sua cultura técnica e alguns de seus projetos profissionais mais importantes.

A pesquisa para o livro, encorajada pelas informações já reunidas em levantamentos anteriores e pelas lacunas ou equívocos constatados na bibliografia disponível, contou com o acesso ao arquivo pessoal do fotógrafo, bem como a alguns livros de sua biblioteca, ainda em posse da família Ferrez. Nem seria preciso comentar aqui o quanto esse tipo de documentação tem de fundamental em qualquer pesquisa de cunho biográfico, mas ela se reveste de grande raridade quando nos referimos aos fotógrafos em atividade no Brasil, no século XIX ou nas primeiras décadas do século XX. O privilégio de pesquisar esse acervo deveu-se à generosidade do historiador Gilberto Ferrez, neto do fotógrafo, e de sua filha Helena, documentalista que tem se dedicado à tarefa de organizar todo o arquivo pessoal da família para que, futuramente, ele venha a ser disponibilizado à consulta pública.

Na coleção de Gilberto Ferrez encontrava-se um exemplar (não localizado pela pesquisa em outros acervos de instituições públicas) do opúsculo de dez páginas, publicado por Marc Ferrez, em 1881, e intitulado *Exposição de paisagens photographicas productos do artista brasileiro Marc Ferrez photographo da Marinha Imperial e da Comissão Geológica*. A raridade da publicação é incontestável, não somente pela escassez de exemplares disponíveis, como também por ser este um dos poucos textos impressos deixados por fotógrafos em atividade no Brasil no século XIX, onde o profissional faz um breve histórico da Casa Marc Ferrez e relata os serviços ali realizados, os equipamentos com os quais trabalhava, os preços cobrados, bem como as especialidades e os formatos oferecidos por seu estabelecimento. Mas este folheto tem também um outro gênero de informação ainda menos comum: nele, Ferrez trata de si próprio e daquilo que considerava fundamental em sua trajetória:

> O constante e acurado estudo, e a prática dos diversos processos geralmente empregados e seguidos,

[17] Cf. TURAZZI, M. I. *As artes do ofício*, esp. cap. 4.

[18] Cf. TURAZZI, M. I. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

[19] Agradeço ao médico e historiador Paulo Berger (*in memoriam*) a indicação das fontes para a obtenção destes dados no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

> as descobertas e informações que tem obtido, bem como a experiência adquirida nas viagens que, como membro da Comissão Geológica, fez o artista diretor deste estabelecimento, habilitam-no a produzir trabalhos que competem vantajosamente com os melhores do gênero[20].

Na "escrita de si", Ferrez sintetizava os fundamentos de sua cultura técnica e os aspectos que, em certa medida, singularizavam sua vida e sua obra como fotógrafo. Da biblioteca de Marc Ferrez, foram vistos seis volumes do *Annuaire général et international de la photographie* (de 1898, 1899, 1901, 1902, 1903 e 1906), espécie de catálogo de produtos fotográficos e formulas, dois volumes do *Bulletin de la Société Française de Photographie*, de 1893 (sobre esta publicação, trataremos mais adiante), bem como um dos grandes clássicos da literatura fotográfica oitocentista, a obra de D. van Monckhoven, *Traité général de photographie* (Paris: Georges Masson, 1873), já em sua sexta edição. As obras continham anotações e marcações de leituras. Os papéis pessoais do fotógrafo, por sua vez, colocaram-nos diante da referência à existência de um "revelador Ferrez", informação anotada pelo próprio fotógrafo e encontrada junto a uma série de recortes de anúncios e cartas de fornecedores, entre outras anotações de cunho pessoal. Na correspondência ali reunida verifica-se, por exemplo, uma carta da *Manufacture Parisienne de Papiers Photographiques*, de 7 de maio de 1895, indicando a remessa de material fotográfico e um prospecto sobre papel *heliográfico*, papel *ferro-prussiate* (para cianótipos e reprodução de plantas) e papel *instantané*. Em outra carta, remetida no ano seguinte pela empresa *Héliographie Industrielle de Paris*, há referências ao envio de produtos para seu estabelecimento fotográfico. A informação sobre o revelador criado por Ferrez, em meio a esses papéis, aguçou nosso interesse pela questão da inovação e da experimentação tecnológica em suas atividades como fotógrafo e como empresário da fotografia, tema que passaríamos a investigar, com maior profundidade, a partir da temporada de um ano de trabalho no Museu Carnavalet (museu da cidade de Paris), em 2001. A consulta e a reprodução de documentos da *Bibliothèque Nationale*, da *Société Française de Photographie*, do *Musée des Arts et Métiers*, do *Musée de la Monnaie*, entre outras instituições francesas, foram fundamentais para o levantamento de novas informações sobre os vínculos de Ferrez com a França.

Segundo Gilberto Ferrez, depois de ficar órfão de Zéphirin e Alexandrine Ferrez, em 1851, o jovem Marc Ferrez teria passado uma temporada em Paris, aos cuidados do gravador de medalhas Alphée Dubois (1831-1905). Pesquisando a história dessa família, pareceu-nos mais provável que Ferrez tenha vivido com o pai desse artista, o também gravador de medalhas Joseph Eugène Dubois (1795-1863), da mesma geração de Zéphirin Ferrez (1797-1851) e cuja esposa chamava-se Uranie Virginie Béthune. A família residia nas proximidades do *Hôtel de Monnaie* (antiga casa de cunhagem, hoje *Musée de la Monnaie*), onde Eugène Dubois trabalhava e, segundo se apurou, ali perdera a visão, por volta de 1846, em conseqüência do excesso de trabalho. Alphée Dubois era relativamente jovem na época em que Ferrez passou a viver com sua família. Além disso, ele ganhou o prêmio de viagem a Roma em 1855 e morou naquela cidade até 1859. Segundo a revista carioca *Palcos e telas*, em reportagem que parece ter contado com a colaboração de um dos filhos do fotógrafo, Marc Ferrez já estaria estudando em Paris quando ficou órfão (o que não chegamos a confirmar, embora acreditemos que ele possa, de fato, ter sido levado na viagem que Zéphirin Ferrez fez à França, em 1847). Ainda segundo a revista, Ferrez teria vivido em Paris "sob os cuidados de Madame Dubois", até retornar ao Brasil, "aos 21 anos de idade"[21]. A época indicada pela reportagem coincide com a ocasião da morte de Eugène Dubois e com o registro de nascimento requerido por Marc Ferrez junto à Legação Francesa no Rio de Janeiro, em 1863 (o fotógrafo não havia sido registrado no ano de seu nascimento, como pudemos confirmar através do levantamento dos registros do estado civil de franceses residentes no Rio de Janeiro)[22].

Esses dados de caráter pessoal ainda são imprecisos e devem ser complementados por cruzamentos de informações e novos levantamentos documentais, o que poderá vir a ser feito, futuramente, com a consulta ao arquivo da família Ferrez (já referido acima) e com o aprofundamento das pesquisas. Nas instituições francesas, concentramos nosso esforço em acervos relevantes para a compreensão da rede de contatos e de intercâmbios profissionais estabelecidos por Ferrez. Entre essas instituições destaca-se, naturalmente, a *Société Française de Photographie*. Criada em 1854, a *Société Française de Photographie* era o principal espaço de investigação e troca de experiências do meio fotográfico francês e mesmo internacional, pois além de possuir membros de várias partes do mundo, organizava exposições, concedia prêmios e publicava, desde 1855, um boletim que circulou por diversos países, inclusive no Brasil. Em 1878 e em 1885, entre outras ocasiões, Ferrez esteve na França e lá participou de reuniões da *Société Française de Photographie*, onde apresentou a seus colegas franceses os dois projetos mais ambiciosos de sua carreira, aqueles através dos quais havia realizado experimentos tecnológicos e artísticos dignos de serem exibidos no meio fotográfico mais conceituado, exigente e consagrador de seu tempo.

Ferrez ofereceu à entidade, em 1885, "provas panorâmicas tomadas no Brasil, por meio do aparelho dos senhores Johnson e Brandon, de 1,08 m de comprimento", "provas diretas de grande dimensão" e "dois álbuns contendo numerosas vistas do Brasil", além de apresentar, no início do ano seguinte, "uma câmara

[20] FERREZ, Marc. *Exposição de paisagens photographicas productos do artista brasileiro Marc Ferrez, photographo da Marinha Imperial e da Commissão Geologica*. Rio de Janeiro, 1881, p. 9.

[21] Anônimo. "Grandes figuras da cinematographia". *Palcos e telas; revista theatral – cinematographica*. Rio de Janeiro, ano III, 8 de abril de 1920.

[22] Uma cópia do registro de nascimento requerido por Marc Ferrez, em 1863, foi localizada pela pesquisa em uma das pastas da coleção Gilberto Ferrez com reproduções fotográficas da obra de seu avô, hoje no Instituto Moreira Salles. O historiador, curiosamente, não chegou a usar a informação em seus textos sobre o fotógrafo (talvez por só tê-la obtido em data posterior).

escura de grandes dimensões para realizar instantâneos na baía do Rio de Janeiro" e "um grande número de belos instantâneos marinhos". O equipamento que Ferrez levou para Paris, a fim de demonstrar seu funcionamento para os colegas franceses não deixou, infelizmente, outro registro de sua existência além de uma breve descrição. As reuniões da *Société Française de Photographie* eram relatadas na variada literatura fotográfica da época e, com maior detalhamento, em seu próprio periódico. Por essa razão, o *Bulletin de la Société Française de Photographie* apresenta a única descrição que encontramos até hoje do equipamento e da solução empregada por Ferrez para realizar seus "instantâneos marinhos" (negativos de gelatino-brometo de prata), na baía do Rio de Janeiro.

O senhor Marc Ferrez apresentou uma câmara escura de grandes dimensões que ele empregou para realizar instantâneos na baía do Rio de Janeiro. Essa câmara é encimada por uma outra câmara menor munida, como a grande, de uma objetiva retilinear, mas de distância focal diferente. Um sistema de bielas e roscas permite fazer variar ao mesmo tempo a focalização das duas câmaras. Essa disposição permite operar com a câmara maior, e utilizar a menor como visor. O senhor Ferrez mostrou à Sociedade, como complemento de sua apresentação, um grande número de belos instantâneos marinhos. A Sociedade agradece o senhor Ferrez por esta apresentação[23].

As reuniões da entidade não eram apenas um espaço de discussão para questões técnicas, mas também de intercâmbio cultural e de práticas de sociabilidade, de afirmação de notoriedades e de consagração entre os pares, como no caso das doações à *Société Française de Photographie*, tratadas sempre como "homenagens" à instituição. O gesto de Ferrez, portanto, configurava a incorporação de seu trabalho ao acervo da entidade e, quando relacionado aos comentários elogiosos recebidos na ocasião, não deixava de representar também uma espécie de chancela concedida pela *Société Française de Photographie* acerca de suas experiências fotográficas.

Em 2004, o convite do Instituto Moreira Salles para a realização de pesquisa e texto para a exposição *O Brasil de Marc Ferrez*, levou-nos a aprofundar o estudo sobre temas específicos da obra e da trajetória de Marc Ferrez. O Instituto Moreira Salles, como se sabe, adquiriu no ano de 1998 a coleção Gilberto Ferrez com todo o acervo de negativos de Marc Ferrez, diversas fotografias e álbuns originais com imagens deste e de outros fotógrafos igualmente colecionados por Gilberto Ferrez, além de um conjunto de pastas com reproduções fotográficas providenciadas pelo colecionador, com as quais ele ordenava seus interesses e suas leituras em torno da coleção que formara. O convite do Instituto Moreira Salles representou, portanto, a oportunidade de consultar, em um outro contexto e com um pouco mais de tempo, a coleção formada por Gilberto Ferrez e, nesse sentido, conhecer mais de perto a organização dada pelo próprio Marc Ferrez para suas imagens[24].

Com a coleção fotográfica de Gilberto Ferrez, o Instituto Moreira Salles adquiriu também três cadernos manuscritos que ordenam os títulos, as seqüências e as medidas dos negativos que, em certa medida, compõem a maior parte da obra de Marc Ferrez (lembrando-se que, em 1873, ele perdera todo o seu estúdio em um incêndio). Esses cadernos indicam os comissionamentos recebidos pelo fotógrafo por quase cinco décadas (estradas de ferro, expedições científicas, obras públicas diversas, etc), bem como os núcleos mais importantes de sua produção fotográfica. Observadas na sua totalidade, as seqüências de títulos anotados nesses cadernos não deixam de revelar também a abrangência da obra de Ferrez e os desafios que ele enfrentou para realizá-la. O cotejo dessas informações com outras fontes documentais ajuda-nos a compreender, por exemplo, o peso de determinadas preferências temáticas e formais do fotógrafo em relação ao conjunto de sua obra e, nesse sentido, o grau de investimento em algumas de suas experiências profissionais.

Como foi dito anteriormente, um dos principais projetos a conjugar as ambições estéticas de Ferrez com a experimentação tecnológica que marcou toda a sua obra foi exatamente a câmara panorâmica que ele adquiriu, em 1878, em seus contatos com o meio fotográfico francês. Em 1881, Ferrez apresentou no Rio de Janeiro seu "aparelho panorâmico para vistas fotográficas, inventado e construído por M. Brandon, e aperfeiçoado pelo fotógrafo", bem como os panoramas que havia obtido com essa câmara, em chapas de cristal de 40 x 110 cm e oito quilos cada uma, na Exposição da Indústria Nacional, realizada no prédio da Secretaria dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Império (com essa participação, Ferrez recebeu o grande prêmio da exposição). Para explicar o equipamento e divulgar as atividades de sua casa fotográfica, ele publicara o opúsculo, já citado, *Exposição de paisagens photographicas productos do artista brasileiro Marc Ferrez photographo da Marinha Imperial e da Comissão Geologica*. Na publicação, o fotógrafo também mencionava que seu acervo de imagens nessa data já era superior a 1.500 clichês de diferentes tamanhos (24 x 30, 30 x 39, 25 x 51, 50 x 60 e 110 x 40 cm).

Aquela era a primeira exposição brasileira especialmente dedicada à "indústria nacional" e Ferrez aproveitou a ocasião para explicar e divulgar no país, antes de fazê-lo no meio fotográfico francês, as fotografias panorâmicas do Rio de Janeiro que obtivera por varredura do campo visual, uma experiência que nenhum outro fotógrafo em atividade no Brasil havia realizado até então. Essa era uma inovação que ele introduzira no país, assim como a câmara capaz de produzi-la no ambiente tropical, quente e úmido, de uma cidade montanhosa e ensolarada. A história da

[23] *Bulletin de la Société Française de Photographie*, janvier 1886, p. 23.

[24] Os negativos de Marc Ferrez foram conservados por Gilberto Ferrez nas caixas de folhas de Flandres onde haviam sido armazenados ainda no século XIX, respeitando-se a organização criada, aparentemente, pelo próprio Marc Ferrez, com a provável intervenção posterior de seus filhos, Julio (pai de Gilberto Ferrez) e Luciano.

fotografia indica-nos que o formato panorâmico atendia a dois desejos inerentes a quase todos os fotógrafos do século XIX: o alargamento de seu campo visual e a valoração de suas obras. No caso de Ferrez, a reiterada experimentação do formato em uma cidade como o Rio de Janeiro, utilizando recursos como a câmara panorâmica e negativos de grandes dimensões, também exprimia uma "vontade panorâmica" de ver mais e melhor, ou de todas as maneiras, a "luxuriante e risonha natureza" que envolvia e contrastava esse espaço urbano singular. A monumentalidade da escala combinava plenamente, portanto, com a decisão de retratar a então capital do Brasil em panoramas de dimensões tão grandiosas e eloqüentes quanto os emblemas naturais e os acontecimentos históricos que distinguiam o lugar. A continuidade espaço-temporal desse tipo de fotografia figurava a própria narrativa do fotógrafo, evidenciando a centralidade do observador e sua visão panorâmica diante daquele cenário monumental[25].

Para concluir, restaria dizer que as "vistas e paisagens marinhas", gênero ao qual Ferrez dedicou quatro décadas de sua extensa atividade profissional, foram tão importantes no conjunto de sua obra quanto as fotografias panorâmicas. Pretendemos agora aprofundar o estudo sobre essas imagens e, em particular, sobre os chamados "instantâneos marinhos", a fim de responder a algumas indagações: como Ferrez combinava seus projetos pessoais com as encomendas e comissionamentos que recebia? Quais as referências pictóricas e fotográficas para suas fotografias marinhas? Qual o "lugar" dessas imagens na hierarquização dos gêneros pictóricos e fotográficos de sua época? Quais eram os seus usos sociais? De que forma essas fotografias respondiam às ambições estéticas e profissionais do fotógrafo? Quais as limitações e as inovações dos equipamentos, processos e materiais fotográficos utilizados por Ferrez em seus "instantâneos marinhos"? Quais as representações associadas a esse gênero de imagem?

A resposta a essas e outras questões deverá contar, certamente, com a pesquisa e a análise da vasta literatura fotográfica oitocentista, entre outras fontes documentais. Embora esses textos tenham sido marcados pela valorização das ações e descobertas individuais, pela exaltação do gênio inventivo e da inspiração solitária, acreditamos que a compreensão das formas de circulação dos saberes técnicos e a reconstituição de práticas que são a expressão desses saberes, tema que vem mobilizando um número crescente de pesquisadores[26], entre outros temas de pesquisa, não poderão prescindir do estudo crítico da literatura fotográfica oitocentista.

Bibliografia complementar

CONSERVATOIRE NATIONAL DES ARTS ET MÉTIERS. *Conférences publiques sur la photographie: organisées en 1891-1892 par le directeur de l'etablissement.* Paris: Gauthier-Villars et Fils, 1893.

FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923).* Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, nº 10, 1953. Separata.

_____. *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez; paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro (1865-1918).* Rio de Janeiro: Ex-Libris e João Fortes Engenharia, 1984.

FERREZ, Gilberto; VASQUEZ, Pedro Karp; GUEDES, Max Justo. *A Marinha por Marc Ferrez, 1880-1910.* Rio de Janeiro: Index, 1986.

GOLDBERG, Vicki (ed.). *Photography in print; writings from 1816 to the present.* Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981.

ROUILLÉ, André. *La photographie en France: textes e controverses; une anthologie 1816-1871.* Paris: Macula, 1989.

[25] TURAZZI, M. I. "A vontade panorâmica". *In: O Brasil de Marc Ferrez.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005. Ver também a Cronologia, na mesma obra.

[26] Cf. HILAIRE-PÉREZ, Liliane, GARÇON, Anne Françoise (org.). *Les chemins de la nouveauté: inventer au regard de l'histoire.* Paris: Editions du CTHS, 2003.

Práticas Fotográficas em uma realidade de localização periférica: o caso do Foto Clube de Minas Gerais

Maria Eliza L. Borges[1]

A fotografia é química; é uma imagem construída mecanicamente (...); é uma forma de comunicação que tem possibilidade expressiva; a fotografia é suja.

Rui Cézar dos Santos

Resumo

A presente comunicação estuda questões ligadas à prática fotográfica em Belo Horizonte, a partir da criação do Foto Clube de Minas Gerais (1951). Os problemas abordados integram uma pesquisa desenvolvida junto ao Programa de História Oral do Centro de Estudos Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, com o objetivo de analisar as trajetórias de fotógrafos mineiros no referido Foto Clube. Ao articularmos o uso de fontes orais, textuais e visuais, a intenção é conhecer e compreender o processo de formação do campo fotográfico em Minas Gerais na segunda metade do século XX. A documentação coletada é analisada a partir da noção de localização geográfica periférica. Interessa-nos verificar até que ponto este fator foi um elemento capaz de singularizar as práticas dos fotógrafos mineiros num período de alargamento e transformação do campo fotográfico brasileiro.

Palavras-chave: História Oral, Foto Clube de Minas Gerais, fotografia mineira; localização geográfica periférica.

Ter a fotografia como objeto de estudo é uma prática freqüente na atualidade. Esta tendência torna-se ainda mais evidente em publicações e/ou eventos acadêmicos que contam com a participação de estudiosos de diferentes territórios das Artes e das Ciências Sociais. Não raro, nessas ocasiões, evidência-se tanto a natureza plural e indomável dessa imagem, quanto a importância de se problematizar as práticas sócio-culturais que a criam e a difundem.

É nesta direção que se coloca nosso artigo. Interessa-nos, em especial, analisar questões ligadas às práticas fotográficas dos membros do *Foto Clube de Minas Gerais*, cuja trajetória histórica se deu entre 1951 e 1981. Antes, porém, faremos algumas considerações sobre nossas escolhas teórico-metodológicas[2].

I

É possível que diante do título do artigo o leitor indague: o que se quer dizer com a expressão *realidade de localização periférica*?

Sem pretender historiar os processos de construção e desenvolvimento da história cultural, vale lembrar: há muito, seus teóricos - dentre eles alguns membros do *Warburg Institute* - chamam a atenção para o risco de se adotar teorias afinadas com a tese hegeliana da "unidade estrutural da cultura". Não por acaso, já nos anos de 1960, E. H. Gombrich enfatizava: "Uma coisa é ver a interconexão das coisas, outra será postular que todos os aspectos de uma cultura podem ser reconduzidos a uma causa nodal, de que são manifestações"[3].

O autor de *Para uma história cultural* tinha fortes razões para discordar do ponto de partida de Hegel. Afinal, as reflexões de *Aby Warburg*[4], decorrentes de sua viagem ao Novo México, eram, há muito, conhecidas pelos teóricos do Warburg Institute . Ao se deparar com as produções dos povos *Pueblas*, Aby Warburg se convenceu da inaplicabilidade dos critérios teórico-metodológicos europeus para a compreensão de manifestações artístico-culturais produzidas fora do Velho Continente. Essas e outras anotações do criador do *Warburg Institute* estimularam outras problematizações teóricas. No caso específico de E. H. Gombrich, observa-se uma mudança no movimento e no raio de cobertura de seu holofote analítico. Sua luminosidade passou a recair, prioritariamente, sobre as relações entre modos de produzir e lugar sócio-cultural das produções artísticas e culturais.

Na realidade, o ir contra as teses oitocentistas que defendiam a existência de um único eixo organizador das manifestações sociais, fossem elas materiais e/ou simbólicas, foi uma constante entre diversos teóricos do século XX. Embora não seja nosso objetivo analisar este processo, é importante destacar: no século XIX prevaleceu a tendência de se trabalhar com os pares analíticos de uma forma hostil e excludente. O par centro/periferia, por exemplo, foi um dos mais utilizados pelos teóricos sociais anteriores e posteriores aos anos oitocentos. Na maioria das vezes, seu manuseio pressupunha uma observação metódica a partir do centro. Em tais situações, o pólo periferia era visto ou como um desdobramento do centro, ou como algo que dele se distanciava por completo[5]. No primeiro caso, a atitude corrente entre os pesquisadores consistia em dar relevo à presença das variáveis do centro na periferia. No segundo, o maniqueísmo presente nas abordagens estimulava ora o desprezo pelas singularidades da

[1]Professora Doutora do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Coordenadora do Programa de História Oral do Centro de Estudos Mineiros (CEM) da mesma Universidade.

[2]As questões aqui tratadas integram uma pesquisa mais ampla, iniciada em 2005, junto ao Programa de Historia Oral (UFMG). Inicialmente, selecionamos 40 fotógrafos mineiros com atuação destacada no mercado fotográfico dentro e fora de Minas Gerais. No processo de gravação das primeiras entrevistas foi constatada a ausência de estudos sobre o *Foto Clube de Minas Gerais*, objeto de análise neste artigo. Além de minha participação, a pesquisa também conta com outro pesquisador: o fotógrafo e professor de fotografia da Escola de Arte Guignard, Tibério França, e dois bolsistas de Iniciação Científica. A partir de agora será usada a sigla FCMG para designar o *Foto Clube de Minas Gerais*.

[3]Ver: GOMBRICH, E. H *Para uma história cultural*. Lisboa: Gradiva, 1994, p. 63. Ver também: GOMBRICH, E. H. *Ideales e Ídolos – ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Madrid: Debate, 1999.

periferia, ora sua interpretação a partir de pré-conceitos, tais como, atraso, primitivismo, barbárie, etc.

Que relações têm essas questões com a análise sobre as práticas fotográficas do FCMG? Vejamos.

Em 1998 a editora da UFMG editava o livro *Modernidades Tardias*[6]. Fruto de uma pesquisa interdisciplinar, esta publicação reuniu especialistas dos campos da literatura, da crítica literária, do cinema, das artes plásticas, da arquitetura, da ciência política e da história. Um ano mais tarde, a mesma editora publicaria outro estudo: *Política e recuperação econômica em Minas Gerais*[7]. Recentemente, a Fundação Boiteux, de Santa Catarina, colocou no mercado uma coletânea intitulada: *A Casa do Baile* – estética e modernidade em Santa Catarina[8].

Pelo menos um aspecto liga as três publicações acima às preocupações dos teóricos já mencionados. Para além de suas especificidades temáticas, pode-se dizer que uma mesma questão as motiva e norteia: os três últimos trabalhos definem o fator *localização geográfica periférica* como posto de observação privilegiado para a análise das questões tratadas. Ao fazê-lo, indagam suas respectivas empirias a partir da relação periferia/centro, ou no caso específico do estudo de Dulci, a partir do par periferia/periferia. Assim procedendo, rompem com espelho eurocêntrico - por certo linear, dual e excludente - e, simultaneamente, adotam um olhar analítico capaz de enxergar e compreender as particularidades de trajetórias históricas periféricas que, embora dialoguem com as experiências do centro, guardam suas singularidades. Ao percorrerem veredas marcadas por características periféricas, marginais, os analistas que assim procedem também criam condições para uma compreensão mais rica - porque mais complexa e multifacetada - das relações centro/periferia, periferia/centro e periferia/periferia[9].

Orientando-nos por tal perspectiva, temos coletado e examinado a empiria relativa à trajetória histórica do FCMG. As evidências de que dispomos têm nos permitido visualizar e compreender as lógicas de comportamentos próprias de um foto clube que certamente dialogou com outros, dentro e fora do país, mas também teve marcas próprias.

Antes de seguirmos adiante, é importante agregar algumas informações a mais sobre a pesquisa em curso.

A ausência de um acervo textual e visual sobre a vida útil do FCMG nos "impôs" um percurso: privilegiamos o uso de fontes orais e, consequentemente, os procedimentos metodológicos afeitos à análise deste tipo de documento[10]. Embora neste texto, especificamente, tenhamos centrado atenção na trajetória histórica dos fundadores do FCMG (1951-62), faremos algumas incursões pelos caminhos trilhados pela geração *blow up* que, entre meados dos anos 60/80, esteve à frente da entidade até seu encerramento em 1981.

Simultaneamente à gravação das entrevistas, temos feito um levantamento dos títulos presentes nas bibliotecas de nossos atores. Este material permite-nos conhecer as escolhas reflexivas e/ou técnicas de cada fotógrafo, além de avaliar as variações em suas trajetórias intelectuais, fator de influência em suas práticas fotográficas. Na medida do possível também trabalhamos com o acervo fotográfico dos entrevistados. Sobre esta questão, especificamente, vale a pena destacar: quando as entrevistas são mediadas pela presença de fotografias, cria-se um clima agradável e leve. Estimulados pela materialidade de suas criações, o entrevistado tende a relembrar fatos; a falar sobre permanências e/ou mudanças motivacionais ao longo de sua trajetória como fotógrafo e, muitas vezes, chega a tecer considerações sobre o conceito *campo fotográfico*, categoria analítica importante em nossa pesquisa[11].

Os dados relativos à memória estimulada pela ação do entrevistador são cruzados com os demais. Esses procedimentos de pesquisa têm nos permitido analisar as seguintes questões: formação e auto-representação dos fotógrafos; funcionamento de sua comunidade (laços de solidariedade, competição e crises); práticas fotográficas (uso de procedimentos técnicos; temas valorizados, diálogos com outros campos de produção artístico-visual; permanências e continuidades); composição social dos fotógrafos; faixa etária; estado civil e sexo, e, finalmente, a idéia que cada um deles tem de campo fotográfico.

Passemos, pois, à análise das práticas fotográficas em um Foto Clube localizado fora do eixo cultural do país.

II

A localização periférica de Belo Horizonte teve desdobramentos importantes na trajetória histórica do FCMG. A primeira delas diz respeito à própria data de sua criação: 25 de agosto de 1951, cujo registro data de setembro do mesmo ano[12]. Essa data é muito posterior à da criação do Foto Clube Brasileiro, do Rio de Janeiro, de 1923, do Foto Cine Clube Bandeirante que é de 1939 e em 1942 já promovera seu primeiro salão nacional. Em 1944, o mineiro Jaime Moreira Lima, encabeçou a fundação da Sociedade Fluminense de Fotografia em Niterói; em 1946, deu-se a criação do Foto Clube do Espírito Santo.

Sabemos, ainda, que a criação do FCMG deve muito aos salões de fotografia realizados tanto pela Sociedade Fluminense de Fotografia, quanto pelo Foto Clube Bandeirante. Fotografias de alguns de seus criadores encontram-se presentes nos catálogos de tais salões, antes de 1950. Nossos dados também indicam os constantes contados do presidente da Sociedade Fluminense de Fotografia com seus conterrâneos mineiros. Tudo

[4]Sobre esta questão, ver: MICHAUD, Philippe-Alain. Aby Warburg et l'image en moviment suivi de Aby Warburg souvernirs d'un voyage en pays Pueblo 1923. *In*: *Projet de voyage en Amerique, 1927, deux texts inédis traduits par Sibylle Muller*. Paris: Éditions Macula, 1998. A divulgação deste texto em inglês e línguas latinas só ocorreu a partir dos anos 90.

[5]Uma excelente análise sobre estas questões encontra-se em: BENDIX, Reinhard. "Reavaliações dos conceitos de Tradição e Modernidade". *In*: *Construção Nacional e Cidadania*. São Paulo: EDUSP, 1996. pp. 329-390.

[6]MIRANDA, Wander de Melo. "Linhas de um projeto". *In*: SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Modernidades Tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 8.

[7]DULCI, Otavio Soares. *Política e recuperação econômica em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

[8]FLORES, Maria Bernadete R., LEHMKUHL, Luciene e COLLAÇO, Vera (orgs.). *A Casa do Baile* – estética e modernidade em Santa Catarina. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.

[9]Pode-se dizer que elevar a periferia, a margem, à condição de posto de observação privilegiado é uma prática corrente nas pesquisas no campo da história, *strictu senso*. Além dos estudos já mencionados, destacamos aqueles sobre as práticas políticas e sócio-culturais nas periferias dos Impérios Coloniais, hoje muito contemplados por pesquisadores da História Social da Cultura, lugar de onde falamos. Apenas para exemplificar, citamos: FURTADO, Júnia F. (org.) Diálogos Oceânicos: *Minas Gerais e as novas abordagens para*

indica que o estatuto do FCMG seguiu o modelo desta sociedade. Os contatos com o Foto Clube Bandeirante também fizeram parte da trajetória mineira.

A fragilidade financeira do FCMG é outro fator que, a nosso ver, está ligado à sua localização periférica. Mas, como se verá mais adiante, a constante ausência de recursos teve desdobramentos positivos, isto é, incidiu sobre as mudanças e renovações do FCMG. Embora a entidade tenha contado com cerca de sessenta associados no ato de sua criação, na realidade, seu funcionamento dependeu, entre 1951-62, da atuação de cerca de dez a quinze membros. Sem recursos, o FCMG logrou manter o aluguel de uma sala no quarto andar do Edifício Dantes. Neste prédio - um dos primeiros do processo de verticalização da cidade, datado de inícios de 1930 - foi alugada uma sala do sindicato dos taquígrafos de Minas Gerais.

Dois anos depois de montada a estrutura física mínima para fazer funcionar um projetor de slides, um laboratório de revelação e um ambiente de troca de idéias entre os associados, o FCMG promoveu sua primeira exposição fotográfica. Até 1956, ano em que realizou sua primeira exposição internacional[13], a sede do FCMG adquiria vida nas noites de quarta-feira. Pautados pela informalidade e a camaradagem, os membros fundadores da entidade aguardavam as reuniões semanais para a troca idéias sobre os processos técnicos da fotografia, assim como para "rir e contar casos". Conforme palavras de um dos membros,

> a gente tinha família grande, trabalhava a semana toda. Ali no Foto Clube discutíamos sobre fotografia, mas era também uma reunião de amigos, bater papo, contar anedotas, rir, se divertir, um relax e a fotografia como substrato[14].

Constituído por profissionais liberais (médicos, advogados, engenheiros, fotógrafos profissionais e proprietários de casas comerciais de equipamentos fotográficos), todos do sexo masculino, os membros fundadores do FCMG eram, com uma única exceção, casados e estavam na faixa dos quarenta anos, "cidadãos bem comportados", como definidos por um dos associados[15].

Este dado merece algumas observações. Em *Un arte medio*, Bourdieu sustentou a tese de que os "devotos", aficionados da fotografia reunidos nos fotos clubes pesquisados por sua equipe de estudiosos, eram "transgressores", pois, suas fotografias pautavam-se por parâmetros distintos das chamadas fotografias familiares. Na seqüência de seu raciocínio o autor considera ser a faixa etária dos associados uma das variáveis a explicar o perfil dos "devotos". Conforme palavras suas,

> (...) los aficionados esporádicos y los devotos constituyan dos colectivos que presentan caracterísiticas muy opuestas: los fotógrafos fanáticos abundan más entre los solteros que entre los casados, en las famílias sin hijos que en las que los tienen y entre jóvenes (sobre todo entre los 18 y 20 años) más que entre los adultos[16].

Os dados do caso francês indicam, diferentemente do mineiro, que a prática fotográfica dos devotos/transgressores era mais expressiva entre indivíduos que se encontravam livres das exigências e/ou responsabilidades familiares. Contudo, a tese de Bourdieu é válida para a segunda e a terceira fases da trajetória do FCMG, quando, a partir de 1962 o perfil dos associados começou a se alterar. Já na década de 1970, a geração de 1950 estava praticamente ausente da entidade. Os novos membros eram jovens, universitários de classe média alta, quase todos solteiros. Apenas uma mulher integrava o grupo. Os autores de *A Fotografia Moderna no Brasil* também chamam atenção para a entrada de uma nova geração no Foto Cine Clube Bandeirante a partir de 1960[17].

Retornando à geração dos fundadores, é importante lembrar: suas características econômico-sociais, somadas ao fato de serem mais velhos e casados, criaram as condições para a construção de redes de relações na cidade que dificilmente teriam ocorrido com os jovens das gerações posteriores. Os laços profissionais já assentados e as relações de amizade com homens de negócios, políticos e outros profissionais influentes na cidade deram a credibilidade necessária à legitimação de suas práticas fotográficas junto ao poder público, municipal e estadual, e ao comércio local. Não por acaso, os primeiros salões de fotografia do FCMG contaram com auxilio financeiro da prefeitura e de comerciantes locais. Entre 1952-54, os catálogos de seus salões de fotografia foram editados pela Imprensa Oficial. Há que se destacar que a entidade também contava com o apoio da primeira dama do estado, Sarah Kubitschek, uma amante da fotografia. Anúncios de casas comerciais nos catálogos das exposições indicam o apoio dos comerciantes locais; os agradecimentos à prefeitura de Belo Horizonte, onde alguns salões aconteceram, denotam a extensão das relações sociais de alguns membros do FCMG.

Se é verdade que o FCMG baseava-se em critérios próprios do campo fotográfico para escolher as fotografias apresentadas em suas exposições, também é fato que tais escolhas não estavam livres de valores saídos de outras esferas da sociedade. Ouçamos a fala de um entrevistado.

> Fotografia para nós era a técnica mais a beleza da fotografia: a composição, a arte. O tema, tipo fotografia social, não pesava muito não. Naquela época a fotografia não era engajada. Mas havia todo tipo de fotografia. Bom, aquelas de tema desagradável ou ousado para a época..., neste caso havia uma censura, porque o ambiente da cidade na época era bem pudico. O nu bonito, sem apelação, entrava. Mas, se as fotografias ousadas entrassem o Dom Cabral fechava o salão(...)[18].

a história do Império ultramarino Português. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001; PAIVA, Eduardo F. (org.). *Brasil-Portugal: sociedades, cultura e formas de governar no mundo português, século XVI-XVIII*. São Paulo: Annablume, 2006. No campo da fotografia, ver: FRIZOT, Michel. "Continentes primitivos da fotografia". *In*: TURAZZI, Maria Inez. (org.) Fotografia. *Revista do Patrimonio Histórico e Artístico Nacional*. Brasilia: IMNC, n. 27, 1998. pp. 36-45; KOSSOY, Boris. *Hercule Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

[10] A metodologia da historia oral pressupõe alguns procedimentos específicos, os quais dizem respeito ao roteiro, às relações entre entrevistador e entrevistado e vice-versa e à própria incompletude da metodologia da historia oral. Não é demais destacar que o roteiro é apenas parâmetro; o entrevistador é um ouvinte atento, não está ali para dialogar e/ou polemizar com o entrevistado. Seu papel é o de quem ouve com método, ou seja, de quem estimula a memória do entrevistado a partir de questões da pesquisa, mas também está atento ao surgimento de questões que podem inclusive alterar as hipóteses que norteiam a pesquisa. Além disso, o entrevistador precisa ter consciência de que todo entrevistado tem:
a) ciência de que sua entrevista ficará disponível à consulta pública;
b) toda narrativa de vida tem um núcleo organizador, uma lógica de raciocínio que, embora não linear - porque guiada pela memória e estimulada pelo entrevistador -, dá sentido às vivências narradas. Isto significa que toda entrevista é uma versão do entrevistado, simultaneamente,

conjuntural e estrutural. Em outro momento, o entrevistado poderia narrar outros fatos e/ou oferecer interpretações distintas ao que está sendo narrado naquele momento. O uso da metodologia da história oral nos permite, portanto, construir explicações sempre provisórias e individualizadas. Daí sua natureza histórica. Assim como qualquer fonte, documento oral precisa ser articulado com a análise de outras fontes e com o uso de outras metodologias. Tão logo as entrevistas sejam concluídas, transcritas e indexadas, serão disponibilizadas no site do *Programa de História Oral/UFMG*: www.fafich.ufmg.br/cem/historiaoral. Sobre o uso da historia oral, sugerimos: FERREIRA, Marieta e AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2002; ALBERTI, Verena. *Ouvir contar – textos em história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004; MEIHY, José Carlos Sebe. *Manual de história oral*. São Paulo: Loyola, 5ª ed., 2005; DELGADO, Lucília Neves de A. *História Oral: memória, tempo e identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

[11] Segundo Bourdieu, um campo é um setor específico de uma sociedade historicamente produzida; é um espaço de relações objetivas dotado de cronologia, movimentos, ritmos e crises próprias. Sua lógica de organização, também própria, é reconhecida pela linguagem e os rituais que a ordenam. Ao expressarem este capital simbólico, o campo, seja ele qual for, produz, faz circular e difundir valores orientadores de hábitos, ou seja, de esquemas e práticas sócio-culturais interiorizadas. Lembra-nos, ainda, Bourdieu, que todo campo nos remete ao par local/global, ou seja, todo campo mantém interfaces com

Ora, o Dom Cabral, aí referido, era o Arcebispo Metropolitano de Belo Horizonte (1922-1967), o mesmo que impediu o funcionamento da Igreja de São Francisco de Assis por mais de vinte anos. É importante lembrar que essa igreja foi projetada, em 1943, por Oscar Niemayer e conta com painéis de Portinari e jardins de Burle Marx. Edificada durante a administração municipal de Juscelino Kubitschek, a igreja integra o chamado Conjunto Arquitetônico da Pampulha que é um dos principais marcos da renovação arquitetônica da capital mineira. Sabe-se que a Cúria Metropolitana considerou os painéis de Portinari impróprios para um templo religioso, muito embora os argumentos apresentados para seu fechamento tenham sido de outra ordem.

Para nossos objetivos, importa ressaltar o peso da auto-censura presente na montagem das exposições. Certamente que o interesse em legitimar as práticas fotográficas do FCMG no seio da sociedade belorizontina estava relacionado com a expectativa de crescimento e reconhecimento público da entidade. Portanto, ir contra a visão das autoridades locais constituídas poderia inviabilizar os objetivos da entidade. Mesmo que o contexto histórico local não defina a totalidade das práticas fotográficas do FCMG, o fato acima mencionado nos lembra um aspecto importante, ou seja, assim como qualquer campo, o campo fotográfico também carece de autonomia total. Em outras palavras, sua constituição e desenvolvimento se faz na relação com outros campos.

Como bem observa Bourdieu e outros analistas de foto clubes, a temporalidade do campo fotoclubista dialoga com um dos campos da arte pictórica. Foi assim que o movimento pictorialista, de meados dos anos oitocentos, criou as condições para o surgimento dos foto clubes. Em 1869, Henry Peach Robinson, pintor e fotografo inglês, chamava a atenção para a dimensão expressiva da fotografia, por ele considerada uma imagem entre outras. No entanto, o processo de apropriação de suas palavras detonou na França e na Inglaterra e, posteriormente, nos EUA, um movimento não previsto nas páginas de seu *Pictorial Effect in Photography*[19]. Em pouco tempo um grande número de amantes da fotografia de diversos países, sobretudo dos EUA, passou a ressaltar a chamada fotografia artística, opondo-lhe àquela destinada a "documentar" o real. Inúmeros foram os Salões Fotográficos realizados em todo o mundo. Emolduradas e distribuídas nas paredes das galerias de arte, as fotografias apresentadas eram expostas após passar pelo crivo da crítica quase sempre constituída por uma mescla de pintores e fotógrafos. Aos poucos, um campo fotográfico próprio foi sendo constituído. Enquanto a experiência do olhar ensinava a observar as regras da composição, a vivência cotidiana nas entidades fotográficas se encarregava de difundir o domínio dos procedimentos técnicos necessários à produção de imagens figurativas que iam do retrato à paisagem. O jogo de luz e sombra, o uso da goma bicromatada e de uma infinidade de outros processos técnicos garantiam a produção de "montagens" que almejavam definir um campo próprio para a fotografia: o da arte.

De volta ao caso mineiro, observamos: o caso do FCMG não foi diferente. Seus devotos transcenderam as particularidades geográficas e integraram-se à comunidade identitária universal de aficionados pela chamada fotografia artística oriunda de fortes preocupações técnicas.

A participação dos fotoclubistas mineiros nos salões fotoclubistas, do país e do exterior, aguçava-lhes o olhar; ensinava-lhes os cânones de uma linguagem transgressora, se comparada aos parâmetros da fotografia ordinária, legitimada pela legibilidade – sempre comemorativa e celebrativa - da vida familiar.

Nas reuniões das noites de quarta-feira, a geração fundadora do FCMG exercitava as trocas de saber sobre os procedimentos técnicos que garantiriam os efeitos esperados. Nos finais de semana, as viagens fotográficas permitiam exercitar os conhecimentos adquiridos nos manuais, nas revistas e nas conversas semanais. O traçado tortuoso das cidades coloniais mineiras era perfeito para se explorar um dos quesitos do pictorialismo: a irregularidade. Em todos esses espaços selava-se o compromisso fundamental para a sobrevivência da entidade: não transgredir os cânones do campo fotoclubista. Em todos esses espaços zelava-se pela manutenção da temporalidade, do ritmo, da linguagem, enfim, das normas das composições acadêmicas. Propostas de mudança, sobretudo técnicas, que pudessem colocar em risco a identidade desse campo fotográfico, eram vistas como subversão de expectativas e, por isso, condenadas e/ou rechaçadas. O trecho abaixo é uma demonstração de nossos argumentos.

> Uma vez apareceu um camarada que batia a fotografia e mandava revelar em São Paulo. Ele estava interessado em entrar para o FCMG. Aí eu disse: você apresenta esta fotografia como sua? Que é isto rapaz? Quer dizer que você consegue enquadrar exatamente o que você quer expor?... Aqui a gente bate a chapa, revela o filme, faz a ampliação, retoca algum defeito que precisa melhorar, escolhe ou faz o papel, assina e expõe (...).
>
> Nós dávamos o banho, preparávamos o sulfito, tínhamos um orgulho danado quando conseguíamos uma boa foto; tínhamos o orgulho da gente mesmo saber fazer tudo...
>
> Ele achou que nós éramos muito puristas demais. (...) Pouco depois eu soube que ele criou outro Foto Clube, chamado 6x6, mas não vingou não (...)[20].

Aquele "camarada" certamente não partilhava o *ethos* fotoclubista; sua permanência no FCMG poderia ser o inicio do rompimento do paradigma vigente.

razão de ser dos laços de solidariedades que ungiam o cotidiano dos dez assíduos membros fundadores. A cordialidade que os unia parece ter sido a mesma que repeliu a presença do intruso. Como se vê, a ele só restou um caminho: tentar criar outro foto clube[21].

Livres da interferência de "estranhos", as reuniões das noites de quarta-feira continuaram a funcionar como espaço de troca de saber e também como lugar para se "jogar conversa fora", conforme observado anteriormente.

Isto significa que a competição, fator de tensão e conflito em toda comunidade profissional, praticamente inexistia entre os fundadores daquele *locus* dos aficionados da fotografia mineira.

Na realidade, a linguagem fotoclubista não era refratária a toda e qualquer mudança. Se assim fosse, os fotos clubes estariam condenados a desaparecer juntamente com suas gerações fundadoras. A lógica de sobrevivência de uma instituição pressupõe, de um lado, a manutenção de seu paradigma e, de outro, o acatamento das alterações que lhe permitem seguir adiante[22]. Por isso seus membros classificam as mudanças. Ainda que com reservas, abrigam aquelas que prometem ser passiveis de controle. No caso específico do FCMG, a entrada de jovens fotógrafos oxigenou a vida da entidade. Ao aprenderem o saber da primeira geração, reforçavam uma das funções de um foto clube: o de ser também um locus de formação de fotógrafos. Em algumas situações, sua presença estimulava novos experimentos. No geral, este processo tinha um fim previsto: os jovens fotógrafos construiriam caminhos próprios, quase sempre avessos aos critérios vigentes. Quando e se rompessem com o *status quo*, eles entrariam para a categoria de membros anômalos. Enquanto atuassem como crias da casa, seriam bem acatados, mesmo que suas práticas denotassem mudanças. O incentivo aos jovens renovava, pois, o "espírito" dos fundadores.

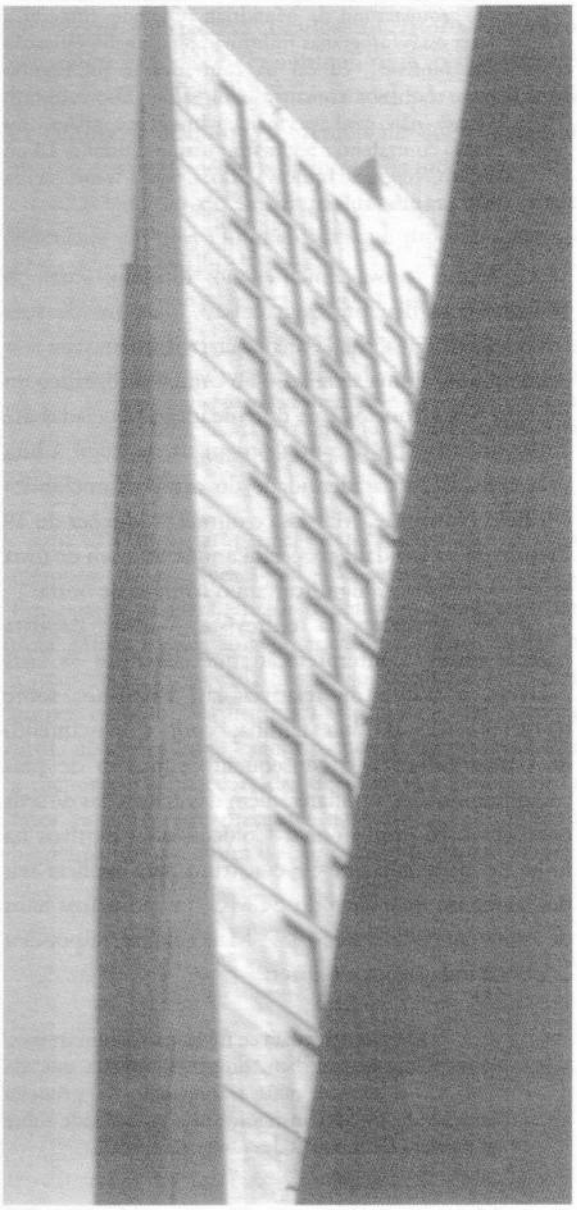
> Eu gostava de comunicar. O que eu aprendesse eu gostava de ensinar para os outros. Até hoje eu procuro propugnar pelo desenvolvimento da fotografia, estimular os iniciantes. Eu sempre fui assim, um orientador[23],

lembra Elias Aun, um dos membros do FCMG mais envolvidos com a história da fotografia e do comércio fotográfico na capital de Minas Gerais.

Em alguns casos, expoentes das velhas gerações eram "contaminados" pela transgressão de jovens fotógrafos, fossem eles de dentro ou de fora de suas entidades. Não podemos esquecer que a circularidade dos catálogos sempre foi fator de difusão da linguagem fotoclubista, inclusive daquela que subvertia alguns de seus cânones estéticos. Apenas para exemplificar, lembro aqui um catálogo capixaba onde há uma fotografia de Roberto Yoshida (Arranha-céu, de 1959), publicada em *A Fotografia Moderna no Brasil*. Referindo-se a ela, H. Costa e R. da Silva relatam como esta fotografia:

> causou polêmica em vários salões onde foi apresentada. Sua intenção explícita de distorcer as características realista da fotografia (...) problematizou a utilização do aparelho fotográfico, desconstruindo o referente e realizando fotos nos limites do abstracionismo[24].

A presença desta e de outras imagens nos catálogos dos salões fotoclubistas confirma nossa hipótese: os fotos clubes, como qualquer instituição, precisam incluir inovações. Se controladas, as mudanças garantem a continuidade da instituição que as abriga. Como dito acima, o difícil era a manutenção dos fotógrafos que ousavam de forma radical.



Ângulo, 1953. Wilson Baptista. Catálogo da Exposição realizada entre 17 e 30 de outubro/2000. Instituto de Arquitetos do Brasil – Belo Horizonte/MG.

um ou mais campos. Sobre estas questões, ver: BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990; BOURDIEU, Pierre (org.) *Un arte medio* – ensayos sobre los usos sociales de la fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

[12]ESTATUTO do Foto Clube de Minas Gerais. Belo Horizonte, 13 de setembro de 1951. *In*: TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. História da fotografia artística mineira: o Foto Clube de Minas Gerais. *Relatório de Pesquisa de Iniciação Científica*. Belo Horizonte: UFMG, 1989, 21p. (mimeo)

[13]CATÁLOGO DA 1ª Exposição Internacional de Arte Fotográfica do F. C. M. G. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1956.

[14]Entrevista gravada com Wilson Baptista (1º diretor do FCMG) s/d. TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. *Op. cit.* p.18.

[15]Entrevista gravada com *Wilson Baptista* (1º Presidente do FCMG). BORGES, Maria Eliza L.. Belo Horizonte, 03/08/2006.

[16]BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio* – ensayos sobre los usos sociales de la fotografia. *Op. cit.*, p. 81.

[17]COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 63 e segs.

[18]Entrevista gravada com *Wilson Baptista* (1º Presidente do FCMG). BORGES, Maria Eliza L.. *Op. cit.*

[19]Sobre estas questões, ver: ZANNIER, Ítalo (org.) *Pittorialismo – e cento anni di fotografia pittorica in Itália*. Firenze: Alinari/CRAF,2004; ver também: MESCOLA,

A fotografia que se segue, de autoria de Wilson Baptista, é sintoma do que estamos falando. Suas linhas geométricas, o contraste dos tons e a perspectiva adotada a inserem no bojo da fotografia moderna produzida, por exemplo, pelos jovens da Escola Paulista.

Se observarmos sua data, 1953, veremos uma sintonia cronológica com as produções de fotoclubistas paulistas e também cariocas. Neste mesmo ano e nos seguintes, Wilson Baptista produziu uma série de fotos montadas em laboratório, outra tendência da fotografia moderna brasileira.

No processo de lembrança estimulada pelo entrevistador, Wilson Baptista volta os olhos para o passado e lê da seguinte forma a memória daqueles dias de rompimento com a estética acadêmica até então predominante em suas composições.

> Eu sempre fui um bom desenhista; admirador do geometrismo de Mondrian. Quando comecei a fazer estas fotografias [informadas pela geometrização dos motivos], eu cai na contramão e fui ficando para traz [nos concursos dos salões fotoclubistas]. Quase não ganhava mais prêmio nos salões. Eu ficava contrafeito e ao mesmo tempo satisfeito. Lá no FCMG o pessoal brincava e dizia: uai, o Wilson agora deu pra essas coisas... [risos][25].

Muito provavelmente, ao dizerem: "uai, o Wilson agora deu pra essas coisas...", alguns de seus companheiros de jornada prenunciaram, quem sabe pela primeira vez, a uma séria crise no campo fotográfico do FCMG. Os atropelos e as dificuldades vivenciadas até então tinham sido de outra ordem. Pertenciam à luta pela construção da identidade do campo fotoclubista em Belo Horizonte. Mas essa e outras produções do 1º Presidente da entidade pareciam anunciar o fim de uma trajetória histórica. Significariam o começo de outra?

No decorrer da entrevista Wilson Baptista parecia intuir a interpretação que daríamos às suas palavras, e tratou de relativizá-las. Falou-nos sobre o crescimento de sua família, com o nascimento de outros filhos, e o conseqüente aumento de suas responsabilidades familiares, além das exigências de seus compromissos profissionais. Colocou esses motivos na linha de raciocínio que ele construiu para explicar seu desligamento definitivo do FCMG nos primeiros anos de 1960, em curso desde 1957. Mais adiante, respondeu às nossas indagações, ao dizer:

> Depois desta data eu fui lá mais algumas vezes, mas, aí a coisa era bem diferente. Aquela moçada toda...", o devoto mais transgressor da primeira geração do FCMG instigou nossa curiosidade sobre as práticas fotográficas das novas gerações[26].

Mas este é um tema para outro artigo. Por ora, gostaríamos apenas de ressaltar mais algumas características da trajetória do FCMG.

Ao abordarmos o tema da fragilidade financeira da entidade estabelecemos relações entre esta variável e o fator localização geográfica periférica do FCMG. Pois bem, nossos dados também indicam que tal fragilidade teve outros desdobramentos. Um deles foi a instabilidade física da instituição. Entre 1966 e 1972 o FCMG fechou suas portas. Neste e em outros períodos, uma sala do Foto Elias, casa comercial de produtos e equipamentos fotográficos pertencente a um dos fundadores do FCMG, funcionou como *locus* de reunião dos jovens fotógrafos. Miguel Aun, membro da entidade e filho de um dos criadores do FCMG, catalizava as buscas dos jovens fotógrafos.

Livre do peso da memória da instituição, as relações estabelecidas em torno da sala de Miguel Aun deram continuidades a algumas práticas do foto clube. Este foi o caso, por exemplo, das viagens fotográficas que continuaram a acontecer. A diferença entre essas e as primeiras está no fato de que as viagens da nova geração foram marcadas por outros propósitos estéticos e temáticos. O encanto pelos procedimentos técnicos, marca da prática fotográfica dos primeiros anos do FCMG, perdeu sua centralidade.

Por volta de 1972, o FCMG ressurgiu, isto é, voltou a ter sede própria: uma sala no prédio da Sociedade Italiana, na Rua Curitiba, próximo à Galeria Ouvidor, um centro comercial moderno, localizado no coração comercial da cidade.

Nesse período, a visibilidade da entidade voltou a crescer. A entrada de novos membros, inclusive de um fotógrafo profissional, ligado ao fotojornalismo, contribuiu para a divulgação de seus salões no *Estado de Minas*, o jornal mais lido na capital e no interior do estado. Provavelmente as notícias da existência de um foto clube em Belo Horizonte tenham atingido um público de aficionados da fotografia que não sabia onde e como exercitá-la.

Conjecturas a parte, fato é que, no inicio da década de 1970, o FCMG tinha se transferido para o Edifício Maleta, reduto das livrarias ligadas às áreas de Ciências Humanas, dos intelectuais, artistas e das esquerdas que faziam do bar do Lucas, também localizado neste edifício, seu principal ponto de encontro.

Ora, temos à nossa frente mais que um detalhe. Se é certo que a condição de "entidade itinerante" denota a fragilidade financeira do FCMG, uma marca de foto clubes localizados em áreas periféricas, também é verdade que a ausência de uma sede própria permitiu ao FCMG abrir-se a novos experimentos, isto é, a um público mais jovem, de formação universitária e pertencentes à classe média abastada.

Por volta de 1974, os jovens recém ingressados no FCMG lutaram pela transferência de sua sede para uma região mais nobre da cidade, por eles freqüentada. O FCMG transferiu-se para o bairro Savassi. Como dito anteriormente, para os novos associados, os

Sandro e FUSO, Silvio. *I Pittorialisti – fotografie francesi, 1896-1930.* Firenze: Alinari/ CRAF,1989.

[20]Entrevista gravada com *Wilson Baptista* (1º Presidente do FCMG). BORGES, Maria Eliza L.. *Op. cit.*; grifo nosso.

[21]A tão propalada "cordialidade brasileira" tem um lado amistoso e outro perverso. Esta expressão que vem de *cordis*, em latim, tem a ver, simultaneamente, com os sentimentos de amor e ódio. Estudioso que foi da "cordialidade brasileira", Sergio Buarque de Holanda convida-nos a destacar não apenas as manifestações positivas inscritas nesta expressão, mas também aquelas que apontam para a recusa, a exclusão, a rejeição aos hábitos partilhados por uma determinada comunidade identitária.

[22]Sobre a lógica dos paradigmas, ver: KUHN, Thomas. *Estrutura das revoluções científicas.* São Paulo: Perspectiva, 1987.

[23]Entrevista gravada com *Elias Aun* (membro fundador do FCMG). TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva, agosto de 1989. *Op.cit.*, p. 18.

[24]COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues. *Op. cit.*, p. 54.

[25]Entrevista gravada com *Wilson Baptista* (1º Presidente do FCMG). BORGES, Maria Eliza L.. *Op. cit.*

[26]É provável que no decorrer da pesquisa encontremos outros membros da 1ª geração do FCMG que também tenha subvertido a lógica estética predominante entre seus membros. Contudo, até o momento, as entrevistas gravadas indicam que as renovações ficaram por conta da geração que se auto-intitulou de *blow up*.

procedimentos técnicos da fotografia eram apenas meios para a produção de uma nova linguagem fotográfica. Não raro, as entrevistas realizadas com os membros desta geração do FCMG mencionam a figura do fotógrafo intrépido, de *Blow up*, de Antonioni. As estéticas de Bergman e de Visconti, sobretudo em *Morte em Veneza*, também são citadas como parte da cultura do olhar da geração que abarcava jovens universitários dos anos sessenta e setenta[27]. Muitos deles se diziam pertencentes à geração *blow up*.

Nesse mesmo período, a UFMG promovia, nos meses de julho, seus Festivais de Inverno em Ouro Preto. Se a censura da ditadura impunha-se no meio universitário, as oficinas dos Festivais de Inverno encarregavam-se de internacionalizar as novas tendências do mundo das artes e das letras e, portanto, de diluir ou neutralizar os efeitos nefastos da censura, sobretudo no que se refere ao impedimento de circulação de idéias.

O trabalho da fotógrafa e professora do Curso de Belas Artes/UFMG, Beatriz Dantas, responsável pela seção de artes visuais dos festivais, "promoveu a vinda de figuras como Andreas Pohle, Joachim Schmidt, Michael Gray, Luiz Gonzáles de Palma e Mario Dias, dentre outros"[28]. Para alguns jovens, estas oficinas ofereceram os argumentos necessários para deixar o FCMG. Lembra-nos Marcelo Kraiser que as oficinas do Festival de Inverno lhe fizeram perceber que seu interesse estava exatamente "na fotografia que dava errado [ou seja, que era condenada] do ponto de vista do Foto Clube"[29].

Em 1980, o FCMG fechou suas portas definitivamente. A chegada de Rui Cézar dos Santos - ex-professor de economia da UFMG que na volta de seu doutoramento em Sussex, na Inglaterra, deixou a carreira de economia e para se tornar professor de fotografia desta mesma instituição - contribuiu para desestabilizar a dinâmica de um "clube" que há muito duvidava de seu próprio perfil de clube.

Preocupado com as novas concepções conceituais do campo fotográfico artístico, as ponderações de Rui Cézar, e, porque não dizer, sua personalidade polêmica, ajudou a encerrar uma experiência datada. Em outras palavras, uma experiência que a memória de muitos de seus participantes define como decisiva para suas carreiras profissionais. O sentido atribuído ao termo "decisivo" é, para a maioria dos integrantes da última geração do FCMG, mais positivo do que negativo, pois muitos deles deixaram de ser fotoclubistas devotos e transgressores para serem profissionais do ensino e/ou da prática propriamente fotográfica.

Para finalizar, gostaríamos de tecer algumas considerações em torno de três aspectos das trajetórias históricas dos membros do FCMG. O primeiro diz respeito à sua localização periférica. Além de surgir tardiamente - lembremos: ele data de um período de enfraquecimento dos fotos clubes no país e no exterior -, a entidade enfrentou sérios problemas financeiros. O segundo aspecto está ligado, de um lado, ao campo fotográfico fotoclubista e, de outro, ao ambiente paroquial, provinciano da vida da capital mineira até fins dos anos de 1960. Como visto anteriormente, a produção da primeira geração, com raras exceções, pautou-se pelo academicismo da ótica fotoclubista e pelo vigor do tradicionalismo belorizontino da época.

Sem embargo, o fator localização geográfica periférica, responsável em grande parte pela fragilidade financeira da instituição, ajudou a oxigenar a conformação do campo fotográfico do FCMG. Para se manter, a entidade precisou suavizar o compromisso com seu paradigma academicista e absorver novos olhares. Os diálogos, via catálogos, com o campo fotoclubista, dentro e fora do Brasil, foram ampliados mediante uma maior circulação de publicações na área da fotografia e, sobretudo pela entrada dos jovens fotoclubistas no ambiente universitário. Estas variáveis permitiram a "queima de etapas" e, conseqüentemente, o anulamento de alguns indicadores ligados ao fator localização geográfica periférica. Permitiram que o FCMG se integrasse à comunidade internacional dos praticantes da cultura fotoclubista, sobretudo no que se refere à adoção dos novos arcanos da fotografia moderna.

A geração de fotógrafos dos anos 1970, mais vinculada à escola Guignard do que propriamente ao FCMG,

> priorizou a criação artística, na qual o sujeito e a realidade têm importância reduzida. (...) Este grupo revivesceu os processos alternativos (principalmente a goma bicromatada e o cianótipo) como praticado pela vertente da produção americana de Betty Hahn[30].

O último fator a ser destacado tem a ver com memória de questões ligadas à "ontologia regional". Em outras palavras, inclui o culto ao imaginário de uma Minas Gerais singela, movida a carros de boi e a trens de ferro, traçada nos passos, gestos e cores dos grupos congado, da liturgia das procissões de Semana Santa ou ainda das paisagens rochosas das terras regadas a cachoeiras e entrecortadas de minérios. Temas como esses encontram-se presentes na produção de muitos herdeiros transgressores do *Foto Clube de Minas Gerais*.

[27] Entrevistas gravadas com Miguel Aun e Marcelo Kraiser. BORGES, Maria Eliza L.. Belo Horizonte, 09/08/2006 e 02/06/2006, respectivamente.

[28] SANTOS, Rui Cézar dos. Fotografia Mineira Contemporânea: A Geração Blow Up. *IV Mês Internacional da Fotografia*. Museu da Imagem e do Som. São Paulo: Maio de 1999. p. 20.

[29] Entrevista gravada com Marcelo Kraiser. BORGES, Maria Eliza L.. *Op. cit.*

[30] SANTOS, Rui Cézar dos. *Op. cit.*, p. 20.

O híbrido nacional[1]

Antonio Pacca Fatorelli[2]

Resumo

O objetivo inicial da pesquisa é o de dimensionar a emergência de novos regimes de subjetividade surgidos com a modernidade e, a seguir, uma vez identificados os pontos de ruptura com o modelo clássico de visualidade, ver como foi que, em dois momentos da história da fotografia (1920/30 e 1980/90), estes elementos de ruptura se afirmaram e se relativizaram.

Ao longo deste percurso, observamos o progressivo surgimento de um observador cada vez mais móvel e flexível e a simultânea constituição de uma visão crescentemente abstrata, que se expressa esteticamente na progressiva autonomia da imagem frente ao referente externo.

Foi aqui adotado o procedimento de acrescentar a esta periodização histórica abrangente a confrontação de dois fotógrafos de reconhecida importância em cada uma destas conjunturas. A análise do trabalho de dois fotógrafos, que produziram num mesmo contexto histórico e estabeleceram direções técnicas e estéticas conflitantes, tem o sentido de cruzar as visibilidades que cada qual estabeleceu, de referi-las umas às outras, de modo a fazer ver os limites para além do *corpus* que cada uma criou.

Palavras-chave: modernismo; modernidade; fotografia; arte contemporânea.

O híbrido nacional

Em recente análise sobre o papel do modernismo nas artes plásticas – trata-se, então, do movimento no seu momento inicial, nos anos 20 e 30 –, o crítico de arte Ronaldo Brito observou que, para conceituar o primeiro olhar modernista brasileiro, "(...) temos que partir da sua natureza híbrida. Da impossibilidade de definir, a compulsão de conciliar e misturar, a tendência em reunir elementos diversos"[3]. Nesta passagem, Brito refere-se à tendência do modernismo brasileiro de oscilar entre as duas principais vertentes do modernismo europeu: o subjetivismo de Mondrian, *que reduzia o mundo à lógica da organização horizontal-vertical*, e a perspectiva de Breton, para quem *o olho existe em estado selvagem*, ou seja, entre uma tendência de integração das artes no mundo das técnicas modernas e uma posição de exaltação de uma percepção primordial.

Estas considerações enfatizam uma particularidade: por sua natureza econômica, cultural e política, o produto cultural nacional apresenta-se de modo composto, consumando o somatório de vários estratos temporais. O aspecto positivo desta análise situa-se na percepção de que a produção cultural nacional já surge de modo híbrido, associando valores culturais diversos e relacionando-os diretamente com as demais áreas científicas e tecnológicas.

Certamente, permanecem atuantes os projetos inspirados na utopia purista de autenticidade e de separação entre natureza e cultura. Entretanto, tais projetos já se apresentam na sua origem como projetos reativos, que buscam restabelecer ou corrigir distorções (a presença e a influência dos híbridos), e conservadores, aliados às forças tradicionalistas, supostamente puras.

Em sua trajetória de conciliação, o fotógrafo José Oiticica Filho reuniu os traços característicos do modernismo norte-americano e as contribuições da vanguarda européia, perfazendo um itinerário que veio a exercer uma influência seminal na história da fotografia brasileira contemporânea.

No período concretista, Oiticica fez a passagem entre uma prática fotográfica voltada para a obtenção dos efeitos óticos "retinianos" – mobilizada pelo ideal de semelhança, pelo tema e pelas regras clássicas de composição – e uma experiência com as imagens como superfície autônoma de inscrição, em que prevalecem o plano na sua materialidade e o potencial associativo da imagem. Estas disposições criam relações diretamente com outras imagens e experiências processadas em diferentes contextos, como as imagens de sonhos, os presságios e as projeções. Nesse momento, o fotógrafo abandona as regras e as convenções da fotografia laureada pelos foto-clubes e salões para inserir-se no contexto mais amplo, compartilhado por outros artistas e intelectuais, de um movimento cultural nacional que se estendeu à música, às artes plásticas, à poesia e à arquitetura.

Tais redimensionamentos do lugar da imagem fotográfica e do papel do fotógrafo criaram as condições que favoreceram as influências entre a sua produção e os trabalhos de Hélio Oiticica – os *Metaesquemas* – de Lygia Clark – os *Planos em superfície modulada* e *Espaço modulado* – e as composições em nanquim de Lothar Charoux. De modo também marcante, o novo papel da fotografia desenhado por Oiticica serviu como precedente à realização de obras, ao longo da década de 1960, que questionaram o estatuto de veracidade e de transparência da imagem fotográfica, como os trabalhos de Ana Bella Geiger e Antônio Manuel. Entretanto, a influência mais importante decorrente da postura ao mesmo tempo crítica e plural de Oiticica localiza-se na emergência de um movimento fotográfico, a partir dos anos 80, denominado de fotografia-matéria, ou de pós-fotografia, do qual participam fotógrafos como Rosângela Rennó e Antonio Saggese.

[1] Este artigo foi inicialmente publicado no livro: FATORELLI, Antonio Pacca. *Fotografia e viagem – entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

[2] Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

[3] BRITO, Ronaldo. "O trauma do moderno". *In*: DUARTE, Paulo Sérgio (org.). *Sete ensaios sobre modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, pp. 15-16.

Fotografia brasileira atual

Contemporaneamente, superadas as polaridades que sustentaram o exotismo romântico e o exotismo moderno, quando estava em pauta um projeto de mapeamento territorial e cultural, o que importa fotografar? Ou ainda, depois das aventuras que resultaram no exaustivo mapeamento imagético das comunidades mais longínquas, que projeto visual pode despertar os sentidos e antecipar o futuro?

Do ponto de vista da fotografia brasileira, cabe indagar como nos relacionamos com a diferença neste momento em que os signos, de uma vez por todas abstraídos e dotados de uma plasticidade impensável há poucas décadas, circulam e proliferam instantaneamente em escala planetária. Neste momento de trocas intensas e de hibridizações, em que o saber e as ações virtualizam-se, em que as cidades perdem sua densidade físico-espacial e as rodovias dividem sua importância com as infovias, importa saber se a presença da diferença — que tradicionalmente despertara a viagem dos fotógrafos — tornada imediata e ubíqua, significou uma efetiva absorção, por parte das comunidades culturais singulares, daquilo que lhes apresenta culturalmente alheio e distante.

Um ponto diferencial, nesta conjuntura, é a *massa* de novas categorias e práticas que são anexadas pelos clichês, estes signos rasos que têm o papel de fixar os lugares originários de sentido e sustentar a identidade diante do efeito diferencial provocado pela alteridade. Temas anteriormente explosivos, como a violência policial e a prostituição infantil, que mobilizavam por si mesmos a atenção pública, são hoje (consideradas as circunstâncias em que são apresentados pela mídia) temas até banais, esvaziados de qualquer efeito mobilizador.

Dessa expansão do universo dos clichês decorre a imperiosa mudança da agenda do fotógrafo, que substitui as abordagens fáceis e os temas saturados por abordagens e temas que marcam a experiência atual. Herkenhoff identificou esta transformação ao observar que "(...) é necessário fugir dos grandes temas da moda no Brasil, como os garimpeiros de Serra Pelada em plena selva, com sua paisagem bíblica e hollywoodiana à espera de um clique"[4]. A incorporação de novos temas, da mesma forma que o tratamento original de temas banais, sinaliza que fazer fotografia hoje tem um sentido bastante diverso do que significava tirar fotos na década de 1950.

Nesses novos domínios, o universo fotográfico estende-se aos arquivos, aos bancos de dados, aos cenários criados para serem fotografados e às instalações. Diante da desobjetivação do mundo, a fotografia amplia seu programa a toda sorte de imateriais e de híbridos.

Uma vez no âmbito do artifício e dos imateriais, nas situações construídas de estúdio e nas instalações, ou trabalhando com imagens de arquivos ou imagens de síntese, o que emerge são a complexidade e o poder projetivo da imagem, sua potência de criar realidade, de se impor de modo irredutível no presente e criar futuro.

Trabalhar os ícones da cultura popular, associar vários meios, tematizar o artifício através da prática de estúdio, re-fotografar imagens ou apropriar-se delas, fazer vacilar o vetor representativo da imagem, interferir em espaços públicos e inferir sobre a relação signo visual/signo verbal são estratégias e agenciamentos, presentes no contexto das sociedades tecnológicas atuais, que visam fraturar, através de procedimentos transversalizantes, a lógica normativa destas sociedades. Tais projetos operam a partir de dispositivos técnico-mecânicos que questionam, ou expandem a novos domínios, a autoridade da técnica e dos procedimentos tecnológicos em geral. Estes distanciamentos relativos a um tipo de percepção e pensamento passivos constituem-se, de modo bem diverso dos clichês, em momentos de singularização da imagem.

A partir da década de 1980, o ingresso destas estratégias visuais no cenário nacional marca a emergência de uma geração que trouxe na bagagem uma mentalidade cosmopolita associada ao desejo de tematizar a questão cultural e a sua experiência pessoal — social, mítica e onírica. Certas questões ganharam destaque neste contexto, como a relação entre cultura popular e tecnologia, a posição do artista como criador, a relação metrópole/província ou norte e sul, as articulações entre o simbólico, o mítico e os clichês das sociedades midiáticas, o estatuto da imagem nas sociedades contemporâneas, a relação natureza-artifício. Todas essas questões não são abordadas diretamente pelas imagens, mas atuam como um pano de fundo contra o qual se destacam[5].

As imagens de Rosângela Rennó, em especial seus trabalhos de reciclagem de negativos refugados e os que foram apresentados na Bienal de São Paulo de 1994, que associam imagens e textos em baixo-relevo, a série intitulada *Taxidermia*, de Gal Oppido, que combina fotografias e desenhos do autor, as imagens íntimas impressas em muros e paredes de Rochelle Costi, as colagens marinhas de Cássio Vasconcellos, as foto-instalações de Rubens Mano, os ensaios *Marcenaria* e *Oficina*, de Antonio Saggese, as imagens do corpo de Ruth Lifschits e a série *Retrato de família* de Cris Bierrenbach inserem-se todos nesse contexto de pesquisas de novas linguagens, não no sentido formal, meramente estilístico, mas intensivo, pois são iniciativas que redesenham o lugar do fotógrafo e da fotografia no contexto da cultura brasileira contemporânea.

Esta tendência da fotografia brasileira surgida nos anos 80 tem como antecedente, no campo das artes visuais, o legado da fotografia concreta realizada na década de 1950 por renomados fotógrafos como José Oiticica Filho e Geraldo de Barros e, mais recentemente,

[4] HERKENHOFF, Paulo. *Fotografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994, p.44.

[5] FATORELLI, Antonio Pacca. "Algumas questões sobre a fotografia contemporânea." Anuário da COMPÓS, 1996, p.18.

os trabalhos realizados a partir de fotografias por artistas plásticos de reconhecida importância no cenário das artes plásticas brasileiras, como Waltércio Caldas, Ana Bella Geiger, Iole de Freitas e Antônio Dias.

O desafio é trabalhar intensamente a materialidade da imagem, bem como os dispositivos envolvidos na sua circulação e na sua apresentação, de modo a investi-la das mesmas intensidades que modelam a experiência contemporânea. De certa forma, as próprias imagens constituem-se como lugar de experiência, promovendo a difusão de novos valores e comportamentos. No entanto, o que faz diferença atualmente é o fato da experiência realizar-se em vários extratos temporais, em um tipo de disposição complexa que comporta a sobreposição e o atrito dos seus elementos constituintes, além de possibilitar a emergência de significados contraditórios e mesmo paradoxais.

Está em pauta, portanto, uma relação de determinação dinâmica entre os novos regimes de percepção e sensibilidade surgidos com o advento das tecnologias de aceleração e certos procedimentos composicionais que se apresentam na forma de arranjos complexos, de instalações tridimensionais, de colagens e hibridizações, de passagens por vários suportes — como se sucede, de modo paradigmático, com as imagens de Saggese e de Oppido — ou mesmo em uma única imagem, no estilo da tradição purista, mas, neste caso, um instantâneo que comporta ambigüidade e tensão, como no caso das fotografias de Miguel Rio Branco, comentadas a seguir.

Neste processo de mutação, em que a questão do virtual é decisiva, tratam as opções formais — como fotografia direta, instalação ou montagem — sempre de forma contextualizada, referidas às intenções gerais do fotógrafo e ao contexto cultural. Como observou Fontcuberta[6], a utilização de procedimentos compostos não confere por si mesma o signo de atualidade à imagem, o que significa dizer que as transformações registradas no âmbito da prática fotográfica contemporânea referem-se a regimes de sensibilidade, que incluem questões processuais e de estilo, embora a elas não se circunscrevam.

As fotografias que integram as três séries de Antonio Saggese despertam, à primeira vista, pela qualidade técnica, uma alta definição e uma grande nitidez em todos os pontos da imagem, associadas à presença de cores vivas e de tons saturados que convivem com nuanças cromáticas sutis. O acabamento primoroso da imagem, que desperta ao primeiro olhar, é de tal natureza que sugestiona o sentido tátil do espectador, provocando o que seria talvez o primeiro apelo da imagem, uma identificação com a matéria, ocasionada pela associação dos sentidos visuais e táteis, que, invariavelmente, provocam a iniciativa de tocar a imagem para certificar-se que se trata ainda de uma representação bidimensional.

Este valor tátil da imagem integra-se no campo designado por Duchamp de "retiniano", organizado a partir dos estímulos sensoriais imediatos e, como sabemos, amplamente associado à idéia do belo e do esteticamente agradável. A estratégia de Saggese envolve a valorização destes vetores sumários para, deste modo, incorporar a potência de sedução e de ilusão da imagem – o que implica também atualizar seu sentido perverso – para então ultrapassar o nível sensorial, o que é obtido por meio de enunciados densos, desta vez de natureza conceitual.

Atento às modalidades convencionais de representação e de criação de sentido, Saggese estabelece com suas imagens um contraponto sutil, mas por isto mesmo eficaz aos clichês. Suas imagens não se furtam a apresentar os clichês, e mesmo a intensificar suas potências de sedução, mas ao fazê-lo acrescentam-lhes o que lhes falta, a presença efetiva ou a experiência singular, de modo a criarem um contraponto ou uma realidade paradoxal que, uma vez rebatidas sobre a impressão inicial, a questionam sobre sua validade e sua circunstancialidade.

Nos ensaios *Oficinas* e *Marcenaria*, Saggese refotografa as paisagens do tipo cartão-postal comumente utilizadas na confecção de anúncios, de agendas e de calendários – cenas quase sempre idílicas, esvaziadas de todo conteúdo social – e também as imagens publicitárias de modelos femininos em poses sensuais.

Fixadas nas paredes destes locais de trabalho, estas imagens higienizadas, produzidas em obediência a critérios técnicos rigorosos, incorporam os gestos, os odores e os materiais do dia-a-dia. Nas fotos das marcenarias, o pó residual da madeira recobre as fotografias, inicialmente obliterando seus contornos figurativos e, a seguir, inibindo a identificação dos seus elementos. Nas imagens das oficinas, são a graxa, o óleo e a poeira do ambiente que se acrescentam à superfície destas imagens como outras marcas. Como palimpsestos, estes acréscimos sobrepõem-se à imagem clichê agregando-lhe novas temporalidades, novos registros diagramáticos e outras experiências, que terminam por inibir a projeção do sentido universalizante ou genérico dos seus enunciados publicitários.

Na marcenaria, o pó da madeira infiltra-se nos poros da imagem, acrescentando aos grãos de prata uma outra sensibilidade – imprevista ao fotógrafo, ao laboratorista, ao publicitário e ao cliente – que transforma o mito da sensualidade feminina promovido pela mídia em lugar de conflito onde estão presentes o escárnio, a irreverência e o gozo, sempre no singular. Já nas oficinas mecânicas e nos postos de gasolina, é a presença menos volátil da graxa e do óleo que se somam a estas imagens, acrescentando aos procedimentos inaugurais certas interferências ocasionais, igualmente manuais e gestuais, que as tornam irremediavelmente datadas e socialmente inscritas.

[6] FONTCUBERTA, Joan. "Vidência e evidência". *In*: *Imagens*, nº 7. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p.8.

As fotos de Saggese consumam uma temporalidade complexa: são fotos de fotografias publicitárias e documentos das interferências que sofreram. Estão amalgamadas, neste circuito, á lógica da publicidade - sempre associada às grandes marcas multinacionais - à lógica do usuário - que consome a imagem publicitária na medida das suas inclinações pessoais - e à lógica do fotógrafo conceitual que reúne, formata e disponibiliza estas imagens em outros circuitos culturais.

Fazer fotografias, neste sentido, é algo mais que tomar fotos. Comporta conceber um tema, definir uma estratégia e editar um conjunto de imagens, operações que pressupõem um conhecimento sobre a história da fotografia e da arte, o estabelecimento de certos parâmetros que orientam a produção atual de imagens, um descentramento frente à questão imediatamente subjetiva do fotógrafo, além de sensibilidade visual e domínio de certos procedimentos técnicos.

Pelo que mobilizam nestas diferentes etapas, estas imagens apresentam-se como um pensamento sobre a imagem, capaz de despertar uma indagação sobre a natureza da imagem em geral, nos seus vários circuitos de apresentação e apreensão. A força expansiva deste tipo de imagem encontra-se, portanto, na sua singularidade, no somatório dos valores éticos, técnicos e estéticos que a imagem faz convergir materialmente e, imediatamente, por sua condição de despertar novos sentidos e de abrir horizontes.

Essas imagens são endereçadas ao olho e ao tato, mas visam o modo de funcionamento das imagens na atualidade. Elas despertam imediatamente os sentidos para, a seguir, provocar uma indagação sobre a maneira pela qual funcionam socialmente.

Miguel Rio Branco, fotógrafo brasileiro credenciado na agência *Magnum* e também cineasta e artista plástico, conta, no seu currículo, com a realização de alguns dos mais significativos ensaios sobre a realidade social brasileira. Estes ensaios abordam, no conjunto, certas questões cruciais como a morte e a sexualidade, perfazendo uma visão aguda e penetrante sobre o contexto social nacional. Densos, complexos, desesperados, insólitos, os ensaios de Rio Branco atestam a irremediável presença da violência institucional, mais das vezes invisível, exercida de modo difuso pelo poder público e, por outro lado, as marcas singulares da dor e do sofrimento estampadas no corpo destes brasileiros - índios, prostitutas, mendigos, esquecidos e marginais - que parecem constituir a nação.

Rio Branco fotografou, por longo tempo, as tribos dos índios Xavantes, Kaiapós, Guaranis e dos Boqueville, a prostituição no Pelourinho, na Bahia, e também no Rio de Janeiro e em cidades do norte e nordeste do país, e os mulatos, negros e brancos sem moradia e sem destino - a própria nação? - excluídos, que vivem à margem, em condições de extrema precariedade, próximos à desagregação ou ao limite físico.

Nesta abordagem, dominada pela sensação de peso e de angústia, que chama de "poética do real", o fotógrafo trabalha os temas clichês do documentário engajado sem incorrer no lugar-comum da mera denúncia ou do pieguismo humanista[7]. As fotos de Rio Branco apresentam os efeitos da subexposição do filme à luz, deixando visível apenas algumas marcas figurativas e poucas, mas luminosas cores. Nestas imagens envolvidas pela sombra e pela obscuridade, tudo que se apresenta aos olhos parece irromper de um fundo indistinto como resultado de um grande esforço de superação. Do mesmo modo que as pessoas e as situações retratadas, também estas imagens subsistem no limiar do desaparecimento.

A luta de boxe, tema de um dos seus últimos ensaios, é uma outra metáfora da violência social. Nas fotos desta série - realizada em uma pequena academia localizada no centro comercial do Rio de Janeiro - despontam imagens de rostos macilentos e objetos consumidos pelo tempo que transitam entre o exótico e o grotesco. Entre os corpos dos contendores e os objetos - aparelhos de musculação, aparadores, luvas e muitas cordas sempre tensionadas - transpira uma atmosfera densa, intensificada pela presença de inúmeros espelhos que parecem só poderem refletir o cansaço, a desilusão e os signos do desaparecimento eminente. Nas superfícies amareladas destes rebatedores, as imagens conformam-se no confronto com a evanescência, sobrepondo-se às áreas tornadas invisíveis pela corrosão. Como os grãos de prata do filme fotográfico não sensibilizados pela ação da luz, estas superfícies planas, supostamente reflexivas, furtam-se à função duplicadora. A imagem, que surge da quase ausência de luz e da quase completa opacidade ocasionada pela ação do tempo sobre o cristal, deixa-se tomar pelo que não apresenta, por um tipo de violência potencial prenunciada apenas pelas poucas marcas visíveis. Rebatidas por estes espelhos corrugados, estas imagens, antes de se apresentarem como duplicatas de um referente, indicam sua natureza efêmera e frágil.

O conjunto do trabalho de Miguel Rio Branco revela o tratamento do referente como problema e destaca-se antes pela trajetória de acúmulos que consumam do que pelos procedimentos formais e pelas opções técnicas que mobilizam. Irredutível às questões de forma e de estilo, há nesta postura o propósito de abandonar os formalismos e as regras prontas dos receituários em favor de uma prática voltada para a criação de um suplemento, renovado a cada novo desafio.

[7] RIO BRANCO, Miguel. *Silent Book*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p.4.

Bibliografia complementar

COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues da. A *fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE – IPHAN e Editora da UFRJ, 1995.

DOMINGUES, Diana. "As instalações multimídia como espaços de dados em sinestesia". *In*: OLIVEIRA, Ana Claudia de e FECHINE, Yvana (orgs.). *Imagens técnicas*. São Paulo: Hacker, 1998.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte concreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

HERKENHOFF, Paulo. *José Oiticica Filho – a ruptura da fotografia nos anos 50*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

_____ . "O automático e o longo processo de modernidade". *In*: DUARTE, Paulo Sérgio (org.). *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

OITICICA, Hélio. *JOF*, catálogo da exposição *Pintura-relevo*, realizada na Galeria Sérgio Milliet. FUNARTE, Rio de Janeiro: janeiro e fevereiro de 1967.

RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cossac & Naify, 2003.

RIO BRANCO, Miguel. Entrevista concedida a Antonio Pacca Fatorelli. Rio de Janerio, 1995, *mimeo*.

RUILLÉ, André. "Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas", *In*: TURAZZI, Maria Inez (org.). *Fotografia* — Revista do Patrimônio Histórico Nacional, nº 27, 1998.

SAGGESE, Antonio. Entrevista concedida a Antonio Pacca Fatorelli. São Paulo, 1995, *mimeo*.

Fotografia e História: interfaces, processos de investigação e práticas metodológicas

Antônio R. de Oliveira Júnior[1]

Resumo

O objetivo da comunicação é desenvolver, no âmbito dos estudos do Fotográfico, uma proposta de síntese teórica e metodológica, conjugando história cultural e semiótica. Rediscute conceitualmente o saber histórico e semiótico, elabora novas relações entre estas duas áreas do conhecimento e formula um sistema de investigação no campo da pesquisa com fotografia, que atenda tanto aos interesses do historiador quanto ao do semioticista.

Palavras-chave: Fotografia; história; semiótica; processos de investigação; práticas metodológicas.

A breve reflexão a ser desenvolvida a seguir alinha-se entre aquelas que podemos considerar como uma proposta de instrumentação metodológica de pesquisa no âmbito da Fotografia. Gostaríamos, também, que fosse percebida como parte de um projeto mais amplo de estudos na área do "signo fotográfico", em especial na sua transformação histórica, o que significa enfatizar a maneira pela qual esta mídia visual vem se constituindo no tempo, como expressa a sua singularidade e de que forma é utilizada socialmente. Trata-se de uma reflexão, com o objetivo de suscitar, fundamentalmente, uma discussão preliminar sobre alguns temas envolvidos, muitos dos quais exigem uma crítica conceitual e uma releitura das relações entre mídia fotográfica, história e semiótica.

De início, acreditamos e propomos um duplo olhar, em que se procura contemplar, refletir e analisar a fotografia a partir da perspectiva da história cultural e da semiótica. Neste sentido, buscamos desenvolver um raciocínio teórico e metodológico de forma a possibilitar que as dimensões expressivas da fotografia enquanto signo[2], linguagem, arte e meio possam revelar e permitir conhecer um princípio que melhor dê conta da dimensão histórica da semiose[3] desta imagem. Cabem, portanto, as seguintes indagações: o que pode surgir na junção desses dois campos de pesquisa? Ou, o que se altera na história quando é vista através de uma perspectiva semiótica ou vice-versa? O que representaria uma síntese intelectual de um terceiro tipo?

A historiadora e semioticista Brooke Williams diz que

> (...) os historiadores lidam o tempo todo com os índices na reconstrução da história. E os chamados documentos são freqüentemente índices que sugerem ulteriores relações com outros fatos que levam a um entendimento mais amplo de um problema específico[4].

A esta concepção soma-se a idéia na qual a abordagem semiótica é vista como um meio de tornar mais claro o trabalho historiográfico na reconstrução do passado, na medida em que a significação do presente leva a uma releitura do passado situado nas relações entre os signos presentes. A semiótica não tem nada a ver com o estudo de um tipo particular de objeto, mas com objetos comuns, na medida em que participem do processo de produção de sentido. A semiótica ensejaria uma interpretação crítica contínua dos fenômenos de semiose, pois uma vez que as pessoas se expressam e se comunicam, explicar como e por que o fizeram e fazem, ainda hoje, significa determinar a maneira pela qual e as razões pelas quais o farão amanhã[5]. Por outro lado, no campo da história, há uma consciência dentro dessa nova perspectiva semiótica da relação entre passado e presente como precisamente uma relação de semiose. A significação do presente leva a uma releitura do passado situado nas relações entre os signos do presente. A constituição do saber histórico enquanto uma relação entre passado e presente e sua reatualização temporal exige uma constante observação das mudanças das relações sígnicas, levando os historiadores a discordarem, de geração a geração, a respeito de quais são as questões importantes e quais são as respostas certas[6].

Como se conhece, a História é um dos saberes de maior interdisciplinaridade e transdisciplinaridade em sua elaboração intrínseca, fato que não ajudou na aproximação com a semiótica. Muitos historiadores, com certa razão, a identificaram como uma teoria a-histórica do fazer humano como produtor e usuário de signos. Por outro lado, grande parte dos semioticistas não via necessidade de compreender seu objeto para além dele mesmo. Ou seja, a leitura dos signos se fazia através das posições ocupadas por eles e das oposições entre eles estabelecidas, isolando-os do contexto social que os formulou.

Na nossa opinião, é necessária a constante construção desta síntese, pois a partir dela, estaremos preparados para compreender a ação recíproca entre homens e suas criações sígnicas, tentando perceber que, tanto um quanto outro, dialeticamente, atuam na realidade, produzindo uma teia de significações de característica bem complexa.

Do interior deste universo, emerge a fotografia, enquanto um dos elementos constituintes desta trama

[1]Professor Doutor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

[2]Na definição de Charles Peirce "um signo ou *representamen*, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Coloca-se no lugar desse objeto, não sob todos os aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que tenho, por vezes, denominado o fundamento do *representamen*." PEIRCE, Charles. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1975, p. 94.

[3]A noção de semiose que adotamos é aquela compreendida por Peirce quando se refere a este processo como "uma ação ou influência que é, ou que implica, a cooperação de três sujeitos, ou seja, um signo, um objeto e seu interpretante, relação tripartite que não pode de modo algum resolver-se em ações entre pares. *Semeióis*, no grego do império romano (...) designava a ação de praticamente todo signo; e minha definição confere a qualquer coisa que aja assim o nome de signo." Apud VERÓN, Eliseo. *A produção de sentido*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1981, p. 180.

de significações. A imagem fotográfica, vista como produto historicamente pensado e realizado, funda-se sobre códigos que são socialmente consagrados. Além do seu vetor de referencialidade/existência, que origina um contexto mais imediato, mais aparentemente conectado ao real, possui também um vetor de significação/interpretação, que origina um contexto mais estendido, menos dinamicamente conectado, no entanto bem mais amplo, pois em todo processo da produção sígnica fotográfica ficam os sinais deixados pela história da época e lugar, do chão social e do seu tempo, das idéias plásticas e das mentalidades estéticas. Temos certeza que sem conhecer a história de um sistema de signos e da sua práxis, no nosso caso o da fotografia, e do contexto sócio-cultural em que ele se situa, não se pode perceber as determinações que o próprio contexto deixa no signo e em sua expressividade.

Deste modo, nessa rede de relações e transmissões, constatamos a necessidade de se conhecer a engenharia do processo fotográfico, sua constituição enquanto signo, sua inserção num contexto social determinado e o porquê de sua escolha, dentre tantas outras, para uma expressão estética ou para a elaboração de uma mensagem. Na definição genérica peirceana de signo, a qual permite pensar a fotografia enquanto tal, a natureza triádica de qualquer signo nos conduziria, em primeiro lugar, a analisá-lo em si mesmo, nas suas qualidades internas, na sua capacidade específica para significar; em segundo lugar, na sua referência àquilo que ele indica, representa ou referencializa; em terceiro lugar, nos tipos de pensamentos que é capaz de produzir em sua recepção, ou seja, nos tipos de interpretação que pode suscitar[7].

Esta lógica triádica dos signos inclui três teorias: a da significação, a da objetivação e a da interpretação. Da relação do signo consigo mesmo, isto é, da natureza do seu fundamento, ocorre uma teoria das potencialidades e uma teoria dos limites da significação. Da relação do signo com seu objeto, isto é, com aquilo que determina o que o signo é, e que pode ser entendido de forma genérica como o contexto do signo, ocorre uma teoria da objetivação que estuda os aspectos da referencialização. Da relação do signo com o interpretante, ocorre uma teoria da interpretação, analisando os efeitos sígnicos sobre o intérprete, tanto em nível individual quanto social. Tal esquema é construído segundo uma lógica em que no interior dos três níveis encontram-se os três níveis, que vão se encaixando e se desdobrando em vários grupos de três[8]. Esse equilíbrio tripartite é fundamental para se compreender todo o processo de produção de sentido que para Peirce é sempre ternário e pode ser infinito[9].

O trabalho de reconstituição de sentido consistiria em analisar os processos sígnicos. Estes processos são reconstruídos a partir de marcas ou índices presentes nas matérias significantes e restabelecidos a partir de marcas inscritas na superfície material. Em outras palavras, a significação estaria diretamente relacionada ao modo como o signo representaria seu referente. Seja o que for, os signos só podem representar algo, porque, de alguma forma, esse algo que eles referenciam está representado no interior do próprio signo. Dependendo da natureza de um signo, é diferente a maneira como ele pode representar seu referente. Como são três os fundamentos dos signos, são também três os tipos de relações que um signo pode ter com seu referente. Se o fundamento é qualitativo na sua relação com o referente, o signo será um ícone; se for um existente, na sua relação com o referente, será um índice; se for uma convenção, uma normatização, será um símbolo. Estas três funções semióticas podem ser exercidas simultaneamente, e normalmente o são, não sendo muito fácil o trabalho de determinar como interagem e qual delas, porventura predomina. Os ícones, os índices e os símbolos como signos devem ser compreendidos como aspectos de fenômenos que podem estar presentes ao mesmo tempo e em diferentes níveis.

No caso específico do signo fotográfico as "marcas inscritas ou índices presentes na matéria significante" não são apenas metáforas ou algo meramente potencial, mas se constituem em elementos indicadores de uma existência sígnica concreta. Enquanto imagem fotônica qualquer fotografia é produzida a partir de uma seqüencialidade indicial, em que a luz refletida pelo objeto/referente dá início à representação sígnica. Toda fotografia se constituiria antes de tudo como vestígio sensível de um fenômeno: o domínio da luz, sua formalização ótica derivada dos princípios da reflexão e da refração das ondas luminosas e a produção, posterior, de uma imagem química ou digital, com alto grau de semelhança a toda esta formalização. Nesta cadeia sígnica, sugere-se uma relação signo-referente direta e sem corte semiótico, sem diferença entre o *representamen* e o objeto, onde o signo não representaria e sim apresentaria, nascendo como expressão direta do referente, uma espécie de auto-manifestação. A continuidade e a contigüidade estariam na origem do processo significante e seriam os primeiros a se exprimirem.

Historicamente esta foi a primeira concepção de pensamento em relação ao fotográfico, entretanto, a indicialidade fotográfica não poderia ser vista de maneira absoluta. Na fotografia se a causalidade é evidente, não há imagem fotográfica sem que um referente fique diante da câmera e reflita para ela a luz, o mesmo não se pode dizer de todo o resto. De início a representação não opera na mesma escala ou espaço do próprio objeto, a imagem anula a terceira dimensão espacial e coloca em substituição, uma ilusão de tridimensionalidade, mediante uma seleção severa e arbitrária de seus traços pertinentes. A seguir, a temporalidade do signo fotográfico, marcadamente uma outra ilusão, a da suspensão do fluxo temporal. A marca

[4]WILLIAMS, Brooke. "Uma visão semiótica da história". *In*: *Revista Face*. São Paulo. PUC, v.2, n o 1, jan/jun, 1989, p. 125.

[5]ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 23.

[6]WILLIAMS, Brooke. *Op. cit.*, p. 125.

[7]Os signos podem ser divisíveis de acordo com três categorias fundamentais: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade: a primeiridade, na dependência de o signo ser, em si mesmo, mera qualidade, um existente concreto; a secundidade, na dependência da relação do signo para com o seu objeto ou de estar em alguma relação existencial para com aquele objeto; a terceiridade, na dependência de seu interpretante representá-lo como signo de possibilidade, signo de fato ou signo de razão. A primeiridade recobriria o nível do sensível, a secundidade o nível da experiência, do evento e a terceiridade o nível do pensamento e da simbolização. Cf. PEIRCE, Charles. *Op.cit.*, p.100.

[8]Peirce propôs a existência de dez classes de signos em sessenta e seis grupos sígnicos e a semiótica dividiria-se em três ramos. Uma gramática pura que determinaria o que deve ser verdadeiro quanto ao signo para que este possa veicular um significado. Um segundo ramo, o da lógica crítica que estudaria o que é verdadeiro em relação ao signo para que este possa aplicar-se a um objeto (o que levaria necessariamente aos tipos de raciocínios ou argumentos que se estruturam através de signos como a abdução, a indução e a dedução). O último ramo seria a retórica pura, cujo objetivo é o de estudar os métodos a que cada um dos tipos de raciocínio dá origem a outro e um

básica do instantâneo fotográfico é justamente aquela que tenta representar o momento não repetível em que a câmera inicia a produção da imagem. Um fragmento do tempo, que a fotografia "corta" e "congela". Um corte semiótico, bem mais evidente e que realmente distingue o signo de seu objeto, que é definitivo e definidor de parte de sua ontologia.

Consideramos que a utilização de uma metodologia em pesquisa depende, fundamentalmente, do tema que se elege, da teoria que nos fundamenta, das hipóteses elaboradas e, é claro, do tipo de fonte disponível. Enfim, uma metodologia está diretamente relacionada com um todo unido e coerente. Portanto, não deve funcionar como uma espécie de "camisa de força" para a análise. É de bom alvitre insistir sobre a natureza dialética das relações entre objeto de estudo-teoria-método, organicamente ligados entre si, dependendo uns dos outros e, ao mesmo tempo, condicionando-se reciprocamente.

Em termos dos postulados teóricos que adotamos, a nossa primeira preocupação de caráter metodológico vem de Bakhtin quando aconselha três princípios:

> 1. Não separar a ideologia da realidade material do signo (colocando-a no campo da consciência ou qualquer outra esfera fugidia e indefinível); 2. Não dissociar o signo das formas concretas de comunicação social (entendendo-se que o signo faz parte de um sistema de comunicação social organizado e que não tem existência fora deste sistema, a não ser como objeto físico); 3. Não dissociar a comunicação e suas formas de sua base material[10].

Esta concepção dos sistemas de signos vem permitir, de início, recuperar a dimensão ideológica das formas de representação e, posteriormente, inferir que um estudo histórico destas mesmas formas de representação, que se empreenda a partir de uma perspectiva semiótica, possa articular-se em um nível sócio-cultural levando em conta a produção e a relação com índices sociais. Nunca é demais relembrar que a estabilidade funcional da fotografia se baseou no realismo, isto é, em uma ideologia de representação que pretendia "captar" a realidade sem interferências. Esta corrente de pensamento profundamente implantada na opinião geral acabou prevalecendo ainda que com ligeiros matizes até hoje, legitimando o valor documental da fotografia nos seus mais variados campos de circulação social.

Como na fotografia há uma condensação de sentidos, cuja compreensão é fundamental para sua significação, é possível pensarmos que um bom procedimento de análise se inicia por uma experiência fenomenológica que o próprio signo conduz. Pensar a fotografia enquanto pura possibilidade qualitativa é uma opção que não deve ser descartada, pois o que esta imagem expressa só aparece, num primeiro momento, tão somente por causa de suas qualidades internas. A qualidade interna de um signo é denominada em terminologia semiótica de quali-signo[11]. Desse modo, nas fotografias a serem analisadas, o aspecto qualitativo estará nos enquadramentos, nos pontos de vista, nos planos, na focalização (seleção da área predominantemente nítida, as áreas desfocadas e profundidade de campo), nas perspectivas das objetivas, nas variações de luminosidade da cena (sombras e altas luzes), na posição da luz e características da fonte, nos contrastes das imagens (escala de tons de cinza) etc, enfim, nos aspectos relativos à apresentação perceptiva da imagem.

Em outro nível de conduta semiótica privilegia-se o ponto de vista da referência, procurando compreender aquilo que o signo indica ou se refere, no seu aqui e agora de um determinado contexto. Em terminologia semiótica um *sin*-signo (de *sin*, raiz variante do latim sem, um, único; significa uma única vez) é algo existente ou acontecimento real. Para tal, temos de compreender que o signo tem dois objetos/referentes: o objeto/referente dinâmico e o objeto/referente imediato. O referente imediato é o modo pelo qual aquilo que o signo representa está, de algum modo e em um certo grau, presente no próprio signo. Já o referente dinâmico é o modo pelo qual o signo se refere àquilo que ele quer representar[12]. Há três modos através dos quais os signos representam seu referente dinâmico: o icônico, o indicial e o simbólico. Trata-se aqui de pensar a fotografia enquanto signo que representa seu referente por semelhança e enquanto índice que representa seu referente por singularidade, por existência individual. Há na fotografia uma lacuna intangível entre o referente dinâmico, o real existente que está na origem da imagem, e o referente imediato, a maneira particular como cada fotografia vai mostrar o real nela ausente, isto é, como se apresenta a imagem fotográfica do real. Em toda e qualquer fotografia o referente imediato está no enquadramento, no ângulo de câmera e no ponto de vista específicos que aquela imagem representa do referente fotografado. Em outras palavras, a fotografia final é apenas uma fração de algo maior (o real) que a imagem não pode representar por inteiro.

O último ponto de vista que queremos explorar no signo fotográfico é o aspecto simbólico. É possível analisar os padrões estéticos e as opções plásticas que as fotografias atendem e a quais horizontes visuais elas pertencem. No vocabulário semiótico o signo que se forma assim é um *legi*-signo (de *lex*, *legis*, lei), ou seja, é um signo convencionado. Por exemplo, no gênero específico da fotografia de paisagem, existe uma lógica constituinte que permite que imagens se enquadrem neste tema por que se adequam a certos princípios, "regras", "normas", enfim convenções que delineiam esse gênero. O objeto temático das fotografias de paisagem representou como corolário às referências topológicas, transformadas em ícones e índices naturalistas de

pensamento provoca outro. Cf. COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 57.

[9]"Como cada signo cria um interpretante que, por sua vez, é *representamen* de um novo signo, a semiose resulta numa 'série de interpretantes sucessivos', *ad infinitum* (...). Não há nenhum 'primeiro' nem um 'último' signo neste processo de semiose ilimitada. Nem por isso , entretanto a idéia de semiose infinita implica um círculo vicioso. Ao contrário, refere-se à idéia muito moderna de que 'pensar sempre procede na forma de um diálogo' – um diálogo entra várias fases do ego – de maneira que, sendo dialógico, se compõe essencialmente de signos (...). Como 'cada pensamento tem de dirigir-se a um outro' (...), o processo contínuo de semiose (ou pensamento) só pode ser 'interrompido, mas nunca realmente finalizado'. NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 74.

[10]BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 44.

[11]COELHO NETTO, J. Teixeira. *Op. cit.*, p. 62.

[12]Idem, pp. 68-69.

exatidão e fidedignidade[13]. Pela fotografia de paisagem a natureza foi animada pela imaginação e pelo desejo e ambas ratificaram o valor do olhar referencial-estético que acompanhou o tempo todo a criação destas imagens. A paisagem fotográfica construída sobre a tradição pictorial foi por muito tempo uma convenção-imagem estreitamente ligada a um ponto de vista europeu, que durante séculos foi vinculado ao mimético, ao naturalismo e ao realismo. Uma acepção semiótica pode caracterizar toda esta produção de imagens, fotográfica ou não, como um desejo pela ilusão referencial. O mais conhecido e melhor estudado de todos estes artifícios pela ilusão especular que o mundo europeu criou e implantou nas técnicas representacionais icônicas foi a perspectiva geométrica inventada durante a Renascença. A normatização e convencionalismos impostos acabaram por tornar hegemonicamente dominante a idéia de que a perfeição referencial era a base de uma práxis estética.

Desta forma, na elaboração, desenvolvimento formal e experiência plástica, na fotografia de paisagem foram sistematicamente incorporados elementos que vinham sendo culturalmente codificados pela história das representações icônicas ocidentais. O sistema visual advindo com a fotografia não pode ser, de início, totalmente dinâmico e independente. Tendo sido submetida aos cânones que regiam a pintura européia, com procedimentos formais recorrentes e reconhecíveis, a fotografia de paisagem foi influenciada por toda uma gama de idéias estéticas. Por outro lado, não podemos esquecer que a fotografia, enquanto tecnologia cognitiva destinada ao âmbito da referencialização, foi responsável por novas propostas e práticas pictóricas que se difundiram a partir das últimas décadas do século XIX.

Parte integrante de nossa metodologia é uma contribuição que ainda não teve seu pleno valor reconhecido e continua sendo uma referência pouco explorada pelos pesquisadores. Referimo-nos a Vilém Flusser em sua obra *A filosofia da caixa preta*. Porém, como não é o caso agora de resgatar esta dívida, apenas faremos menção a uma rápida passagem em uma de suas idéias:

> O fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos.(...) Quem quiser 'aprofundar' o significado e restituir as dimensões abstraídas deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. (...) O significado decifrado por este método será, pois, resultado de síntese entre duas 'intencionalidades': a do emissor e a do receptor. Imagens não são conjuntos de símbolos inequívocos, como são as cifras: não são 'denotativas'. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos 'conotativos'. (...) Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais de significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas[14].

O "espaço interpretativo" ao qual refere-se Flusser é o espaço bidimensional do produto final do processo fotográfico, isto é, a própria imagem fotográfica. Nesta, procurar-se-á o que é visível e, numa etapa posterior, o que não é instantaneamente perceptível.

Na construção desta metodologia de aproximação do signo fotográfico, privilegiamos, então, a noção de espaço, por considerá-la intrinsecamente relacionada com a produção de imagens. Como sabemos o espaço, enquanto categoria de análise, é tema corrente de considerações filosóficas, psicológicas e estéticas muito importantes. Dois autores, de diferentes áreas do conhecimento aqui citadas, chamam a atenção para a questão do espaço. A princípio, Umberto Eco declara que

> (...) o espaço (...) é uma intuição pura, a forma elementar em que enquadramos os dados da experiência para poder percebê-los e reuni-los em categorias: noções como verticalidade e horizontalidade não são, pois, abstrações intelectuais, mas quadros intuitivos da percepção[15].

Por sua vez, Fayga Ostrower assim se coloca:

> Através de nossa sensação de estarmos contidos num espaço e de o contermos dentro de nós, de o ocuparmos e transpormos, de nele nos desequilibrarmos e reequilibrarmos para viver, o espaço é vivência básica para todos os seres humanos. Além disso, o espaço constitui o único mediador que temos entre nossa experiência subjetiva e a conscientização dessa experiência. Tudo aquilo que nos afeta intimamente em termos de vida precisa assumir uma imagem espacial para poder chegar ao nosso consciente. E do mesmo modo, tudo o que queremos comunicar sobre valores de vida traduzimos em imagens de espaço[16].

Dentre várias possibilidades de expressão, a fotografia seleciona uma determinada porção do espaço e do tempo, representando-os segundo suas características sígnicas. Como a disposição dos elementos da cena não é gratuita, tudo que se posiciona no espaço fotográfico deve ser levado em consideração, principalmente as relações entre eles. O arranjo dos personagens, objetos ou outros elementos pode evidenciar significações de natureza simbólica, o que nos permitiria, provavelmente, dar explicações espaciais da cultura, das mentalidades, de um pensamento plástico etc. Em fotografia, a maneira como os elementos são distribuídos na imagem contribui para a constatação de um certo padrão de representação e organização. Se pudermos, como indica Flusser, determinar os "elementos centrais portadores preferenciais de significados", será possível interpretar e interrogar as imagens segundo uma certa presença ou não desses elementos.

Assim sendo, esses elementos podem ser classificados em dois tipos: os constantes e os variáveis. Estes últimos, devido a seu caráter ocasional, surgem

[13] Não devemos esquecer que todo símbolo inclui dentro de si *quali*-signos icônicos e *sin*-signos indiciais, assim sendo, no caso da fotografia isso é bastante evidente, pois o caráter indicial da imagem fotográfica não exclui seu aspecto icônico e simbólico, ambos, também, dominantes.

[14] FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, pp. 7-8.

[15] ECO, Umberto. *Op. cit.*, p. 185.

[16] OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004, p.30.

de temas específicos ou em decorrência de condições especiais de produção das imagens. Como exemplo, uma fotografia que poderia ter sido realizada em perspectiva vertical descendente foi feita com um ângulo baixo de câmera, faz-se uma opção por iluminação contrastante ao invés de difusa etc. Os outros, os constantes, estão sempre presentes nas fotografias. São ocorrências de padrões ou opções usualmente escolhidas, em que as imagens são produzidas segundo uma lógica que se repete ou que segue uma pauta estruturada. Consideramos, também, como parte integrante destas "constantes", além do próprio fotógrafo, as opções técnicas e estéticas por ele definidas, ou seja, o processo subjetivo da criação fotográfica.

Com uma cuidadosa observação das fotografias, podemos perceber em relação aos elementos constantes como os fotógrafos posicionam suas câmeras, escolhem seu ângulo de tomada, determinam o campo visual abrangido e como distribuem os diversos agentes formais na sua composição final. Por outro lado, em relação aos elementos variáveis, a atenção volta-se ao assunto, ao tema principal que referencializa e dá sentido à imagem. A preocupação por estes aspectos formais auxiliará na recepção e interpretação das imagens, convertendo-se em importante componente da significação.

Uma outra opção metodológica possível é a de dar a um conjunto fotográfico tanto uma utilização qualitativa, caso em que cada fotografia vale por si, como uma unidade distinta e específica, quanto uma utilização quantitativa, onde cada fotografia é tão somente uma no interior de uma série elaborada a partir de um *corpus* – coleção feita de materiais em torno da qual se vai trabalhar[17].

Em relação à escolha do *corpus* seguimos os conselhos de Roland Barthes que nos orienta sobre duas recomendações básicas: primeiro, o *corpus* deve ser bastante amplo para que se possa esperar que seus elementos constituintes saturem um sistema completo de semelhanças e diferenças. Segundo, o *corpus* deve ser o mais homogêneo possível, isto é, possuir homogeneidade de substância, comportando um único e mesmo tipo de documentos e, caso não haja essa possibilidade, "ter o cuidado, então de estudar meticulosamente a articulação sistemática das substâncias envolvidas (...), isto é, dar à sua própria heterogeneidade uma interpretação estrutural"[18]. E quanto à temporalidade, Barthes privilegia a análise sincrônica em relação à diacrônica. Em relação a este último conselho, é preciso que o pesquisador tenha em mente o que realmente deseja pesquisar, pois se seu objetivo é o de pensar o desenvolvimento de um tema fotográfico ao longo de um tempo, não será possível nem desejável segui-lo, pois não seria cabível, um "corte" da história, nitidamente sincrônico, como propõe Barthes.

Em uma conclusão provisória e a partir dos pressupostos aqui expostos, é possível formular três estratégias básicas. A saber:

1º. Que é possível, em termos teóricos e metodológicos, propor uma análise histórico-semiótica da fotografia, na medida em que redimensiona o dado material da imagem fotográfica, tornando exterior o que é interior. Para isso é necessário levar em consideração todo o processo de produção da fotografia, desde sua concepção até sua circulação social, passando, é claro, pelo conteúdo de sua expressão e mensagem;

2º. Que a imagem fotográfica sempre pode ser interpretada como um objeto cultural cuja possibilidade expressiva e material admite três funções concomitantes: uma função epistêmica, por permitir conhecer algo, uma função simbólica, por permitir acesso aos significados simbólicos, e uma função estética, por produzir sentimentos e emoções;

3º. Que o campo do estudo da imagem fotográfica, enquanto um trabalho de produção sígnica e construção de sentido, vem exigindo do pesquisador ares sempre renovados de crítica metodológica e reatualização de métodos de análise, afinal as perguntas e as dúvidas não se calam diante da riqueza interpretativa que o Fotográfico permite.

[17] BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 104.

[18] Idem, pp. 104 - 105.

Coleções fotográficas e regimes visuais

Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho[1]

Resumo

Apresentamos aqui para discussão dos pressupostos metodológicos e dos resultados acadêmicos alcançados duas experiências que tiveram seus desdobramentos no âmbito da difusão museológica: o *Animatoscópio*, instalação multimídia integrante da exposição Olho Cíclico (Museu Paulista, 2004, Sesc Pompéia, 2005) e *Caleidoscópio Urbano*, instalação multimídia integrante da exposição Terra Paulista (Sesc Pompéia, 2005). Ambas tiveram como matéria-prima coleções fotográficas do Museu Paulista: a coleção de retratos de autoria de Militão Augusto de Azevedo e cartões postais relativos à cidade de São Paulo.

Palavras-chave: curadoria, cultura visual, fotografia, museus.

O que as imagens visuais podem nos informar sobre o funcionamento de uma sociedade?

A linha investigativa a que temos nos dedicado nos últimos anos tem esta questão como horizonte. Como historiadoras da cultura material e curadoras de documentos visuais, buscamos entender a maneira específica pela qual a fotografia estrutura práticas sociais a partir de ações de pesquisa e curadoria de coleções fotográficas. Apresentamos aqui para discussão dos pressupostos metodológicos e dos resultados acadêmicos alcançados duas experiências que tiveram seus desdobramentos no âmbito da difusão museológica: o *Animatoscópio*, instalação multimídia integrante da exposição Olho Cíclico (Museu Paulista, 2004, Sesc Pompéia, 2005) e *Caleidoscópio Urbano*, instalação multimídia integrante da exposição Terra Paulista (Sesc Pompéia, 2005). Ambas tiveram como matéria-prima coleções fotográficas do Museu Paulista: a coleção de retratos de autoria de Militão Augusto de Azevedo e cartões postais relativos à cidade de São Paulo.

Ambas as instalações foram criadas por Gavin Adams, artista plástico que se integrou às curadorias de ambas as coleções, compartilhando e enriquecendo, de outra perspectiva, a nossa metodologia de trabalho.

A exposição está dividida em duas partes: apresentação de alguns pressupostos teóricos, elementos da metodologia que têm norteado as nossas investigações, para discussão. E, antes da apresentação dos aplicativos, uma breve explanação sobre a condição específica que é fazer história a partir de um museu e, portanto, abraçar as responsabilidades curatoriais que exigem um envolvimento na organização dos acervos bem como na difusão por meios não acadêmicos.

O historiador e as imagens

É importante frisar que o nosso objeto de pesquisa não é a fotografia e sim a sociedade. Como historiadoras atuantes no campo da cultura material, o nosso trabalho com fontes fotográficas teve início como um projeto articulado de mestrado, sob orientação do Prof. Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, voltado para o estudo das representações urbanas da cidade de São Paulo. As nossas dissertações compartilhavam de um corpus documental formado por uma mesma tipologia – álbuns fotográficos de circulação maciça – e metodologia comum, mas traziam problemáticas individuadas, abordando a cidade de São Paulo em dois momentos – a virada do século 19 para o século 20 e a década de 1950, mais especificamente, a produção editorial fomentada pelo IV Centenário da Cidade de São Paulo. Esta pesquisa desenvolveu-se entre fins dos anos oitenta até meados dos anos 90, quando já atuávamos no Museu Paulista, como curadoras. A experiência cotidiana com os projetos institucionais de formação de bancos de dados iconográficos para referenciar as coleções do Museu Paulista foi fundamental na formatação do nosso instrumental de análise de conjunto de aprox. 1600 fotografias distribuídas por cerca de duas dezenas de álbuns localizados em diversas instituições públicas. Através de uma ficha catalográfica, fizemos uso de descritores que pudessem dar conta dos atributos formais e iconográficos do conteúdo visual das fotografias. Posteriormente, um tratamento estatístico permitiu identificar recorrências temáticas conjugadas a temas. A partir daí definimos padrões visuais para a representação da cidade de São Paulo nos dois momentos analisados. Ambas as dissertações foram reunidas em uma publicação, lançada em 1997.

É nesta década que assistimos a um crescente interesse por parte dos historiadores em mobilizar fontes visuais, especialmente fotográficas. Em um ensaio sobre o uso da fotografia como fonte histórica[2], pudemos levantar uma produção acadêmica de trabalhos voltados para a compreensão dos processos sociais tendo como escopo principal nas fontes visuais, no caso, a fotografia. Foram mais de 400 títulos arrolados, entre artigos científicos, livros, capítulos de livros e teses dos quais aproximadamente 75% resultavam de pesquisas efetuadas nos anos 90 e maioria esmagadora foi produzida na esfera pública, e nesta, 53% têm origem universitária, destacando-se São Paulo, Campinas, e, em seguida, o Rio de Janeiro.

Os temas mais recorrentes são aqueles associados às representações da cidade e da família, o que é esperado,

[1] Pesquisadoras do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

[2] CARVALHO, LIMA et al. Fotografia e História: ensaio bibliográfico. *Anais do Museu Paulista- História e Cultura Material*. São Paulo, Museu Paulista/ USP, 1994, nova série, n.2, v.2

já que a produção fotográfica é maior nesses campos. A outra metade dos trabalhos se divide, com pequenas variações, entre temas que relacionam a fotografia à arquitetura, ao pictorialismo, às artes plásticas, à fotonovela, ao foto jornalismo, ao museu, às exposições universais, às representações do negro, da saúde pública e da natureza.

Nesse conjunto de trabalhos é possível identificar alguns pontos em comum nas metodologias de análise aplicadas. A utilização da iconologia e da semiótica no tratamento metodológico das fontes visuais, ao lado do tratamento quantitativo, são tendências manifestas nos estudos encaminhados no Brasil. A interpretação iconológica das fotografias tendo como orientação a metodologia desenvolvida por Panofsky[3] aparece como estratégia nos estudos de fontes fotografias e têm em Kossoy seu maior difusor. Já a semiótica comparece nos estudos de Ana Maria Mauad e Antônio Oliveira Jr.

É importante ressaltar também o tratamento seriado. Presente em análises de conjuntos documentais, este tratamento caracteriza-se, grosso modo, pelo estabelecimento de núcleos que guardam semelhanças formais e/ou temáticas e cujo encaminhamento das hipóteses de trabalho deriva justamente da reflexão sobre as associações de sentido inferidas no confronto entre os atributos observados ao longo das séries. Principalmente nos estudos desenvolvidos no campo das representações sociais e em virtude da disseminação da fotografia enquanto produto de massa, abordagens desta natureza são mais recorrentes. O arcabouço metodológico envolve a constituição de categorias que permitem operar a massa documental e identificar o comportamento de variáveis[4].

Esta abordagem é devedora das premissas metodológicas adotadas nas pesquisas desenvolvidas por Michel Vovelle e remete a uma discussão que acompanhou a sedimentação da História das Mentalidades, a saber, a preocupação em fundamentar as conclusões sobre as sensibilidades, práticas simbólicas, padrões comportamentais e morais em dados mais objetivos. O estudo sobre as mudanças na sensibilidade frente à morte desenvolvidos por Vovelle teve como escopo a análise de uma documentação maciça - produzidos ao longo de dois séculos.

Não são poucos os impasses teóricos enfrentados por aqueles que investem neste campo, e entre eles destaca-se o problema da recepção e decorrentes formas de apropriação das imagens. É fato que não se pode prescindir da análise das formas de apropriações e consumo para o pleno entendimento da maneira pela quais as representações integram ativamente o processo histórico. A idéia de que a apropriação e o consumo são produtores de sentido permite superar a dicotomia produção / consumo e considerar este consumidor menos passivo. Nas formas de apropriação, as interpretações dos produtos culturais raramente coincidem com a dos produtores, são distintas as estratégias em que são mobilizados, gerando representações que não respondem, mecanicamente, a um esquema de manipulação ideológica pura e simplesmente. Esta preocupação encontra-se presente nos estudos de Roger Chartier sobre práticas de leitura e de Michel de Certeau, especialmente no tocante ao consumo. A relação entre turismo, viagens e a produção fotográfica também tem sido objeto de reflexão com preocupações semelhantes. Peter Osbourne[5] descreve o fenômeno da expansão fotográfica com atenção aos produtores mas, de forma pouco usual, dispensa também atenção aos consumidores e aos padrões de consumo fotográfico. Em outras palavras, é dessa perspectiva que podemos entender o consumo como produção de sentido com efeitos concretos na reprodução de relações sociais.

Preocupado com impasses desta natureza, e também em evitar o reducionismo de tratar os problemas de visualidade exclusivamente a partir de fontes visuais, Meneses, em recente artigo[6] propõe que

> a atenção dos historiadores se deslocasse do campo das fontes visuais para o da visualidade como objeto detentor, ele também, de historicidade e como plataforma estratégica de elevado interesse cognitivo[7].

A partir desta proposta, Meneses traça um amplo balanço sobre como os diversos campos do conhecimento têm lidado com o problema da visualidade – História da Arte, Sociologia da Arte, Antropologia, Sociologia e História.

No campo da História da Arte, ou de uma História Social da Arte, as teorias da recepção apontam para um caminho que procura ir além da análise da imagem e de seus significados (o nível da produção de sentidos) para chegar às interpretações ou como as obras de arte são mobilizadas ou consumidas. Igualmente, já existem estudos que procuram explorar a dimensão material das imagens visuais. Da perspectiva da cultura material, esta abordagem implica reconhecer que, para além dos significados da imagem, ela possui uma concretude, é coisa material, objeto. Assim interessa ver como as representações visuais funcionam como mediadoras das relações entre as pessoas, que efeitos produzem na sociedade não só por seus sentidos, mas por sua trajetória e circulação como coisa material[8].

Mais recentemente, historiadores advindos principalmente dos campos da História Social da Arte e dos Estudos Culturais (Nicholas Mirzoeff, Irit Rogoff, Griselda Pollock, Michael Ann Moxey, Martin Jay) têm discutido não propriamente os significados e circuitos das imagens, mas sim a propriedade da sociedade atual de ser uma sociedade baseada, fundamentalmente, na visualidade. O termo Cultura Visual tem sido definido não como uma disciplina propriamente, mas como uma tática de análise de uma sociedade construída e

[3] PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

[4] Leite,1991,1993; Essus,1990,1994; Carvalho,1995; Lima,1995

[5] *Traveling Light: Photography, travel and Visual Culture*, 2000

[6] Publicado no número 23/2003 da Revista Brasileira de História (Fontes visuais, cultura visual, História visual – balanço provisório, propostas cautelares).

[7] MENESES. Revista Brasileira de História (Fontes visuais, cultura visual, História visual – balanço provisório, propostas cautelares), no. 23/2003, p.11.

[8] GASKELL, Ivan. *História das Imagens. In*: Burke, Peter (org). *A escrita da História. Novas Perspectivas*. São Paulo: EDUNESO, 1992, pp. 237-272.

dependente da visualidade: "...cultrura visual é uma tática com a qual se pode estudar a genealogia, definição e funções do cotidiano pós-moderno"[9]. Mais adiante Mirzoeff afirma que Cultura Visual não depende apenas das imagens, mas explicita a tendência contemporânea de dar forma visual às nossas existências. Irit Rogoff, por sua vez, aponta a direção para os estudos neste campo – deverão ser necessariamente transdisciplinares e aglutinadores de metodologias advindas de áreas distintas.

O campo de investigação se vê expandido: não mais os significados da imagem, não mais o mapeamento do circuito social das imagens, mas a visualidade, entendida como campo de interação entre as imagens, o observador e os aparatos e sistemas visuais. Desta perspectiva é lícito afirmar que a compreensão do fenômeno da visualidade como parte da cultura ocidental não é possível se nos restringirmos aos seus suportes visuais.

Assim, retornando para os estudos específicos dos quais apresentamos aqui dois produtos, é importante salientar que o estudo do retrato ou da paisagem não significa a história de um tipo de suporte visual, mas a sua constituição e operação no quadro da cultura visual, o que significa levar em consideração suas formas de circulação e apropriação, além das implicações trazidas por sua materialidade. Esta seria uma perspectiva de onde podemos com segurança verificar os sentidos atribuídos aos elementos iconográficos e formais das imagens e a partir daí procurar entender seus efeitos na sociedade que integram.

Embora cientes deste caminho a percorrer, não chegamos ainda a cumprir esta tarefa. Nos trabalhos que ora apresentamos investimos no tratamento dos atributos formais e temáticos de conjuntos que expressam um tipo de produção maciça – o cartão postal e o retrato oitocentista no formato *carte de visite* – buscando uma abordagem analítica que parte de séries para entender tendências e padrões visuais mobilizados como vetores de representações sociais urbanas. Trabalhamos, assim, com o nível de produção de sentidos e tratando da recepção apenas tangencialmente a partir de inferências.

A principal premissa das análises empreendidas é o reconhecimento do potencial das fontes visuais a partir do que lhe é específico – a organização formal de seu conteúdo plástico. E esta mesma premissa esteve presente também na elaboração dos produtos que veicularam os resultados das análises empreendidas para um circuito bem mais amplo do que o acadêmico, a saber, o do público de museus de história e exposições em espaços dedicados ás atividades de lazer e cultura como o SESC.

Como curadora de um museu que recebe um número expressivo de visitantes, sobretudo público escolar, um desafio nos é imposto diariamente: como levar ao grande público uma leitura de imagens que escape do meramente ilustrativo?

Foram estas as preocupações que motivaram a partir de 2002 o trabalho em conjunto com artistas plásticos e especialistas da área de informática no desenho de uma ferramenta que pudesse levar para o espaço expositivo, de forma interativa, essas reflexões: fazer o visitante experimentar a idéia de coleção, série, a formação de arranjos, aguçar a sua percepção para as recorrências, enfim, falar da visualidade no e através do visual. Assim nasceram o *Animatoscópio* e o *Caleidoscópio Urbano*, frutos do trabalho conjunto com o artista plástico Gavin Adams e com a participação de Carlos Freitas e Caio barra Costa na criação dos aplicativos.

O *Animatoscópio* integrou a exposição *Olho Cíclico* (Museu Paulista, janiero/2004, parte de um projeto maior, intitulado *Cultura Visual – entre arte e história*, formulado em 2002 e que envolveu também a produção de um vídeo – *Poses do 19*, dirigido por Gavin Adams. Este projeto teve como foco o trabalho de pesquisa que vínhamos desenvolvendo, desde 1997, sobre os retratos da Coleção Militão Augusto de Azevedo[10]. A metodologia aplicada partiu das mesmas premissas da pesquisa com os álbuns fotográficos da cidade de São Paulo desenvolvida nos projetos de mestrado: o tratamento dos atributos formais e iconográficos dos retratos, através da aplicação de descritores da imagem em banco de dados informatizado. O universo documental, no entanto, foi bem maior: a série de aproximadamente 12.000 retratos que integra a Coleção Militão Augusto de Azevedo. Neste caso, cumpre ressaltar, a aplicação de descritores formais foi uma decisão já no âmbito da curadoria institucional (a coleção foi adquirida em 1996 e ao longo de um ano e meio coordenamos os trabalhos de tratamento físico e catalogação da coleção).

Os elementos do cenário bem como os da composição da pose do retratado foram também descritos isolados a partir do uso de descritores de modo a permitir uma recuperação estatística e assim identificar padrões de poses. Foi esta possibilidade de recuperação da informação visual no Banco de Dados do Museu Paulista que suscitou a idéia de criação do vídeo *Poses do 19* ao artista Gavin Adams, quando este estava levantamento material para a sua tese de doutorado.

O *Animatoscópio* alimenta-se da experiência do vídeo, e amplia suas possibilidades. A instalação reúne 3.200 retratos, organizados segundo grupos divididos por gênero e subgrupos divididos por atributos formais de enquadramento da figura humana, gestualidade e cenários. Ao contrário do vídeo, no caso da instalação, a obra é oferecida inacabada ao público visitante, que pode criar suas narrativas visuais e escolher a velocidade de fruição.

A instalação multimídia – *Caleidoscópio Urbano* (São Paulo, 2005) – foi uma encomenda da curadoria responsável pela *Exposição Interativa Terra Paulista - histórias, arte, costumes* (SESC Pompéia, setembro/2005)

[9] MIRZOEFF, *The Visual Culture Reader*, 1998, p. 5.

[10] Cf. Carvalho & Lima, 1997, 2004, 2005.

que coroava o trabalho de fôlego empreendido pelo CEPEC (Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária) sobre a formação cultural do Estado de São Paulo e que resultou em quatro volumes temáticos de livros, material paradidático e documentários em vídeo. Tendo tomado contato com a instalação *Animatoscópio*, e conhecendo as investigações com a coleção de cartões postais que vínhamos desenvolvendo, a curadoria nos encomendou um aplicativo semelhante para integrar o módulo *Permanências*. A intenção era a mesma, sensibilizar o público, através de uma ferramenta exclusivamente visual, acerca dos padrões visuais de representação de cidades nos cartões postais.

Os cartões postais integram uma tipologia particular de produto fotográfico, a qual na sua grande maioria, e, sobretudo nos anos 40 e 50, a casa editora gozava de maior visibilidade do que o autor da imagem. No entanto, os postais não só abrigam uma produção fotográfica de qualidade como constituem fontes visuais do maior interesse para entender a conformação de modelos de cidade no quadro do imaginário urbano. Surgido em 1869 no Império Austro-Húngaro e introduzido no Brasil em 1880[11], o postal ilustrado dissemina-se na sociedade urbana ocidental no bojo do desenvolvimento do turismo. Os primeiros cartões, ainda litográficos, traziam a expressão Grus (lembrança de) gravada como elemento decorativo e de moldura da imagem, ou seja, explicitava a sua vocação para souvenir.

O souvenir, nos lembra Susan Stuart[12], realiza a privatização de símbolos públicos (miniaturas da torre Eiffel, da estátua da Liberdade etc.). No caso do cartão-postal, este funciona como expressão comprobatória do lugar visitado e a sua apropriação, inclusive com a interferência da escrita manuscrita, transformando um objeto visual produzido em escala de massa e representante de espaços culturalmente evidenciados pelo turismo em algo familiar, individual, particular.

A prática do colecionismo privado rapidamente reconheceu no souvenir postal as qualidades que o habilitavam como item de coleção. As editoras produziam postais em séries numeradas, temáticas, enfim, dotaram os postais de atributos extremamente atraentes para os colecionadores, na medida em que tocavam princípios de finitude, de semelhanças e diferenças estéticas, de possibilidades de arranjos variados[13]. Tais características tornaram os postais extremamente populares mas, paradoxalmente, funcionaram como uma barreira no universo dos museus e arquivos. O caráter popular dos postais como produto industrial massificado e de conteúdos visuais muitas vezes carregados de estereótipos sociais e culturais não o qualificavam como documentos dignos de preservação por instituições como museus, arquivos ou bibliotecas. Este "preconceito" contra o postal é o responsável por sua rarefeita presença institucional, em contraste com a sua disputada presença no mercado de antiquariato privado.

No âmbito da curadoria de imagens no Museu Paulista investimos sistematicamente, desde o início dos anos 90, na formação de uma coleção de cartões postais referentes, sobretudo, à cidade de São Paulo, cientes do potencial desta tipologia para estudos de representações urbanas. Como objeto visual produzido em escala de massa e voltado para um mercado definido os postais representam aqueles espaços urbanos considerados de alto valor simbólico e estético aptos a representar de modo metonímico, em um dado momento histórico, a cidade.

Para a instalação *Caleidoscópio*, mobilizamos cerca de 1.200 postais de São Paulo e de cidades escolhidas do estado, que tiveram o seu surto de desenvolvimento urbano decorrente do enriquecimento com a lavoura cafeeira e associado à chegada da rede ferroviária Santos, Sorocaba, Taubaté, Campinas, Rio Claro, Bauru, Araraquara, Ribeirão Preto. O tratamento dos atributos formais da coleção de postais nos indicava recorrências formais e temáticas que reverberavam nos modelos urbanos segundo os quais estas cidades foram desenhadas. A organização desta coleção virtual de postais de cidades respeitou os padrões formais, de forma a evidenciar tendências visuais na representação das cidades. Através do *Caleidoscópio*, é possível perceber mudanças nas tendências visuais ao longo do final do século 19 e primeira metade do século 20, dado os movimentos da linguagem moderna na fotografia e, ao mesmo tempo, isolar conjuntos temáticos e formais próprios de cada período tais como:

- as contigüidades das tomadas diagonais (ou *per angolo*) que surtem efeitos de reverberação, cadência. Estendem o desenho urbano para além do quadro fotográfico, fazendo crer que toda a cidade, por exemplo, encontrava-se sob a mesma organização estética;
- a preferência por registrar os edifícios públicos e as residências e bairros da elite isolados de seus contextos imediatos, valorizando assim fachadas e estilos arquitetônicos. Recursos estes típicos da fotografia oitocentista.

Nas décadas de 40 e 50 a cidade é outra. É possível identificar outro modelo de cidade, não mais alinhada com os modelos europeus, mas sim da metrópole americana. Plasticamente este modelo se expressa nos postais através dos seguintes recursos:

- preferência pela sobreposição,
- enquadramentos que resultam na fragmentação do objeto – tendência a abstração,
- recorrências não mais ditadas pela contigüidade ou cadência de formas iguais, mas por efeitos de espelhamento,
- deslocamento dos eixos do ponto de vista do fotógrafo, monumentalizando os motivos ou gerando efeitos de contraste de escalas,
- equilíbrio formal mais dinâmico, que dispensa

[11] cf. Nassif in Gerodetti & Cornejo, 2000.

[12] STUART, Susan. *On longing*, Objets of Desire, 1984, p. 138.

[13] Sobre a prática do colecionismo e sua dinâmica interna, ver DANET & KATRIEL, No two alike:play and aesthetic in collecting (*In* PEARCE, Susan. *Interpreting objects and collections*, 1996, p. 225.). As autoras descrevem, a partir de estudos de caso e entrevistas com colecionadores diversos, as motivações e os princípios gerais que guiam a seleção e arranjo material dos itens colecionáveis. O ato estético de reunir coisas por semelhança e nelas procurar o relativamente distinto e as prerrogativas de controle do universo material acionam importantes áreas de prazer sensorial e de busca por segurança em contraponto à realidade fugidia e incontrolável.

Tais recursos são devedores das inovações na linguagem fotográfica introduzidas pelas vanguardas dos anos 20 na Europa. E é interessante observar, para além do discurso sobre a cidade propriamente, como recursos da fotografia moderna são resiginificados em outro circuito.

Através das recorrências formais possíveis de serem controladas no interior da série, é possível derivar padrões visuais responsáveis, portanto, por um determinado regime visual – compartilhado por produtores e consumidores. Determinadas qualidades formais do objeto fotográfico desempenham papel ativo na construção de sentidos e atribuição de valores aos espaços urbanos, incidem sobre os discursos sobre a cidade até chegar ao estereótipo.

Certas imagens são exemplares de um padrão e encontramos abordagens formais semelhantes nas revistas, nos álbuns e mesmo em propagandas. Fazem parte, portanto, de uma iconosfera e acabam por funcionar como imagens-guia de um determinado período. Elas são instrumentalizadas com inúmeras finalidades, cumprindo funções legitimadoras, pedagógicas, ilustrativas, etc.

Bibliografia complementar

CARVALHO, Vânia Carneiro de & LIMA, Solange Ferraz de. *Fotografia e Cidade, da razão urbana à lógica do consumo*. Campinas: Mercado de Letras, 1997.

_____. Individuo, Género y Ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920. *In*: AGUAYO, Fernando; ROCA, Lourdes (org.). *Imágenes e Investigación Social*. México: Instituto Mora, 2005, p. 271-291.

CORNEJO, Carlos; GERODETTI, João Emílio. *Lembranças de São Paulo*. São Paulo: Flash Produções Gráficas, 1999.

GASKELL, Ivan. *História das Imagens. In*: Burke, Peter (org). *A escrita da História. Novas Perspectivas*. São Paulo: EDUNESO, 1992, pp. 237-272.

MENESES, Ulpiano Bezerra Toledo de. Fontes visuais, cultura visual, História visual – balanço provisório, propostas cautelares, *Revista Brasileira de História* no. 23/2003, p.11.

OSBORNE, Peter. *Travelling Light*: Photography, travel and Visual Culture. Manchester: Manchester University Press 2000.

PEARCE, Susan (ed.). *Interpreting Objects and Collections*. London: New York: Routledge, 1996, p.220-239.

POINTON, Marcia. *Hanging the Head*. Portraiture and social formation in Eighteenth Century England. London/New Haven: Yale University Press, 1993.

STEWART, Susan. *On longing*. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1984.

Crítica de processos criativos: uma possível metodologia de investigação da fotografia

Cecilia Almeida Salles[1]

Resumo

Este escrito discorre sobre a fotografia, sob a perspectiva de uma abordagem metodológica que privilegia o processo de criação: a crítica genética. Assim, propõe-se a análise da obra de arte a partir do acompanhamento dos documentos desses processos, tais como: anotações, diários, esboços, maquetes, vídeos, contatos, projetos, etc. No caso, este escrito comenta a produção de Caio Reisewitz e Carlos Fadon. Na relação entre esses registros e a obra entregue ao público, encontra-se um pensamento em processo – objeto de estudo.

Palavras-chave: fotografia; processo de criação; registros; crítica genética.

Agradeço, de início, a Tadeu Chiarelli e aos organizadores do seminário o convite para participar deste importante evento. Agradeço também a Rubens Fernandes Jr. a possibilidade de estabelecer um diálogo sempre tão instigante entre nossas pesquisas.

Entrarei neste debate sobre metodologias de investigação da fotografia na tentativa de estabelecer um diálogo com esses importantes especialistas da área, que passaram por aqui nestes quatro dias. Falarei da fotografia, sob a perspectiva de uma abordagem metodológica que privilegia o processo de criação.

Os estudos sobre esses processos, assim como vêm sendo desenvolvidos por mim e por meus orientandos no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), tiveram como ponto de partida as pesquisas de crítica genética, uma abordagem para a obra de arte a partir do acompanhamento dos documentos desses processos, tais como: anotações, diários, esboços, maquetes, vídeos, contatos, projetos, roteiros, copiões etc. Na relação entre esses registros e a obra entregue ao público, encontramos um pensamento em processo. E é exatamente como se dá essa construção o que nos interessa.

Pretendemos, com as reflexões que esses documentos proporcionam, oferecer uma outra maneira de se aproximar da arte, que incorpora seu movimento construtivo. Trata-se de uma discussão das obras, como objetos móveis e inacabados, que difere significativamente dos estudos sobre os fenômenos artísticos, em suas diversas manifestações, que discutem os produtos assim como são mostrados publicamente. Significa uma abordagem cultural em diálogo com interrogações contemporâneas[2], que encontra eco nas ciências que discutem verdades inseridas em seus processos de busca e, portanto, não absolutas e finais.

A história desses estudos, com o nome de crítica genética, teve início na turbulência de 1968, na França, (com a inauguração do *Institut de Textes et Manuscrits Modernes*[3] – ITEM/CNRS) propondo o acompanhamento teórico-crítico do processo de criação na literatura. No entanto, se o propósito direcionador dos estudos genéticos foi, desde seu início, a compreensão do processo de constituição de uma obra literária e seu objeto de estudo eram os registros do escritor encontrados nos manuscritos, esse campo de pesquisa deveria quase que necessariamente romper a barreira da literatura e ampliar seus limites para além da palavra. Processo e registros são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes, também, das linguagens nas quais estas pegadas se apresentam. É possível, portanto, conhecer alguns dos procedimentos da criação, em qualquer manifestação artística, a partir desses registros deixados pelos artistas.

Hoje, os estudos genéticos abarcam os processos comunicativos em sentido mais amplo, a saber, artes plásticas, dança, teatro, fotografia, música, arquitetura, literatura, jornalismo, publicidade etc. Essa ampliação se deve muito ao trabalho desenvolvido no Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP.

Trata-se, portanto, de uma abordagem crítica que procura discernir algumas características específicas da produção criativa, ou seja, entender os procedimentos que tornam essa construção possível. Tendo em mãos os diferentes documentos deixados pelos artistas, ao longo do processo, o crítico estabelece nexos entre os dados neles contidos e busca, assim, refazer e compreender a rede do pensamento do artista. A metodologia dessas pesquisas se assenta naquilo que Morin[4], ao discutir a reforma do pensamento em direção ao desenvolvimento de uma inteligência mais geral, descreve como "arte de transformar detalhes aparentemente insignificantes em indícios que permitam reconstituir toda uma história".

É interessante observar que, de modo especular, a crítica genética passa por ajustes, à medida que se desenvolve. Em nome de sua inevitável expansão, sofre rasuras transformadoras que exigem ajustes conceituais e teóricos. Uma destas adequações diz respeito a seu objeto de estudo – o manuscrito. Nos estudos de crítica genética de literatura, o termo manuscrito já não era usado limitando-se a seu significado de "escrito à mão". Dependendo do escritor, podíamos nos deparar com documentos escritos à máquina, à mão, digitados no computador ou provas de impressão, que receberam alterações por parte do próprio autor.

[1] Cecilia Almeida Salles é professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da (PUC/SP) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética. Autora dos livros: *Gesto inacabado – Processo de criação artística* (São Paulo, Annablume, 1998), *Crítica Genética – Uma (nova) introdução* (São Paulo, Educ, 2000), *Redes da Criação – Construção da obra de arte* (Valinhos, Editora Horizonte, 2006).

[2] BIASI, Pierre-Marc. "L'horizon génétique". *In*: L. HAY (org.). *Les manuscrits des écrivains*. Paris: Hachette/CNRS Editions, 1993.

[3] Em Português: 'Instituto de textos e manuscritos modernos'.

[4] MORIN, Edgar. *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Peirópolis, 2000, p.23.

Lidando com as outras manifestações artísticas, as dificuldades de se adotar o termo manuscrito aumentaram. Seria difícil continuar falando de esboços, ensaios, partituras, copiões, contatos e maquetes, como manuscritos. Buscou-se um outro termo que desse conta da diversidade das linguagens. **Documentos de processo** pareceu cumprir esta tarefa. Acredito que este termo nos dê mais amplitude de ação. Fica claro que os manuscritos dos escritores são documentos (ou registros) dos processos de criação literária.

Pode-se dizer que esses documentos, independente de sua materialidade, contêm sempre a *idéia de registro*. Há, por parte do artista, uma necessidade de reter alguns elementos, que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização. Cada tipo de documento oferece ao crítico informações diversas sobre a criação e lança luzes sobre momentos diferentes deste percurso.

É sempre interessante lembrar que o histórico destes estudos tem data e local bem delimitado se levarmos em conta a natureza oficial, no campo científico, do nome crítica genética: 1968, França, com a criação do ITEM/CNRS, como mencionei anteriormente. Muitos outros críticos, no entanto, fizeram estudos genéticos, sem receber essa denominação. Rudolf Arnheim, por exemplo, publicou em 1962, *The genesis of a painting. Picasso's Guernica*[5], onde são esmiuçados os esboços da Guernica para conhecer o nascimento, movimentos e relações das personagens de Picasso. Italo Calvino, em seu livro Seis propostas para o próximo milênio, vê os manuscritos de Leonardo da Vinci abrindo uma fresta para o funcionamento de sua imaginação. Não se pode esquecer, também, do texto de Roman Jakobson, *Yeats "Sorrow of Love"*[6] através dos anos, publicado em 1977.

As artes visuais são, e sempre foram, no Brasil e no exterior, alvo de inúmeras exposições de esboços, rascunhos ou cadernos de artistas; porém, não são todas que deixam o processo aparente. Desenhos isolados não são documentos processuais, pois não têm o poder de indiciar o desenvolvimento de um pensamento em criação. O Museu Rodin (Paris), muitas vezes, oferece esse tipo de exposição que apresenta desenhos e moldes de uma obra específica. Para citar alguns outros exemplos, tivemos a exposição Paraíso, de Arthur Luiz Piza, no Instituto Moreira Salles (2005), onde foram expostos seus cadernos de anotações. Segundo Piza[7], ele nunca volta atrás, não tem julgamentos em relação a esses cadernos, "não passam por processos de obras". Essas "confissões pessoais" (como ele chama) ganharam reproduções: as imagens foram escaneadas e emolduradas.

A exposição *Gaudí - A procura da forma*, no Instituto Tomie Ohtake em 2004, centrou-se, particularmente, na lógica das operações e transformações de formas, utilizadas na constituição de espaços arquitetônicos inusitados, característicos do artista catalão. Fotos de obras, esboços e maquetes são colocados lado a lado com instigantes simulações que jogam luz sobre seu processo criativo. Observa-se que Gaudí parte de elementos básicos – volumes e superfícies – para em seguida, aplicar operações geométricas e transformações topológicas em busca das superfícies e efeitos desejados. Tem-se a certeza, ao sair da exposição, de ter conhecido, acima de tudo, um Gaudí geômetra.

É importante ressaltar duas questões que sempre surgem quando apresentamos essa abordagem para a obra artística. Estamos conscientes de que o crítico genético não tem acesso a todo o processo de criação (não há a ilusão da totalidade), mas a apenas a alguns de seus índices; pode-se, no entanto, afirmar, com certa segurança, que convivendo, observando e estabelecendo relações entre os documentos, podemos conhecer esse percurso melhor, nessas pesquisas de natureza indutiva. Sob esse ponto de vista, não há a pretensão de encontrar fórmulas explicativas para este fenômeno de grande complexidade, mas a tentativa de se aproximar, por diferentes ângulos, deste processo responsável pela geração de uma obra.

Por outro lado, volto a enfatizar que se trata de uma outra possível abordagem para a arte, que caminha lado a lado com as críticas das obras, assim como foram entregues ao público. Falo, portanto, de um diálogo bastante fértil com as críticas das artes visuais, da dança ou da arquitetura, para citar só alguns exemplos.

Quanto à abordagem teórica dada aos documentos dos processos criativos, pode-se afirmar que os pesquisadores devem procurar, antes de mais nada, por teorias adequadas a objetos em movimento, na medida em que o propósito é a compreensão de processos. Já em outro nível, cada investigador direciona sua pesquisa para metas mais específicas, de acordo com o que seu material fornece, isto é, as especificidades dos documentos com os quais ele está trabalhando e, também, de acordo com as explicações por ele buscadas, que dialogam, de algum modo, com sua formação e seus interesses.

As diferentes abordagens, mantendo suas singularidades, têm contribuído para uma ampliação de nosso conhecimento sobre o objeto estudado. Os pesquisadores passam a saber cada vez mais sobre o processo criativo graças aos diferentes resultados das diversas pesquisas dedicadas a esse assunto. É aqui que apontamos para a importância do diálogo entre pesquisadores, essência de uma prática científica, aonde se chega a resultados de natureza geral – pontos comuns a partir de diferentes abordagens – e, ao mesmo tempo, chega-se a resultados de caráter singular. São as especificidades relativas ao poder de cada instrumental teórico. A reunião desses resultados leva ao enriquecimento da explicação que se pode dar ao fenômeno processo de criação.

[5]Em português: 'A Gênese de uma pintura. A Guernica de Picasso'. cf. ARNHEIM, Rudolf. 1976.

[6]Em português: 'Tristeza do Amor'.

[7]PIZA, Arthur L. *Paraíso*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 8 e 4.

A critica genética vinha se dedicando a estudos de casos: análise e interpretação do processo criador de determinados artistas. Pesquisas com o propósito de entrar na singularidade de um processo criativo. Por necessidade científica, mais recentemente, alguns pesquisadores vêm avançando em direção a uma generalização sobre o processo de criação, levando a princípios que norteiam uma possível teoria da criação. É o estudo das singularidades buscando generalizações.

Coloco-me neste ambiente científico. A análise de documentos de diferentes meios de expressão possibilitou-me chegar a algumas caracterizações, de natureza geral, sobre o ato criador. As comparações e contrastes entre as singularidades, mais a adição de informações advindas das mais diversas fontes como depoimentos, entrevistas, diários, *making of's* apontam para o encontro desses instrumentos analíticos de caráter mais geral.

O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se pode estabelecer algumas generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização. Não seriam modelos rígidos e fixos que, normalmente, mais funcionam como fôrmas teóricas que rejeitam aquilo que nelas não cabem. São, na verdade, instrumentos que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre o processo criativo.

É nesse ambiente que os meus livros *Gesto Inacabado e Redes da Criação* se inserem: como apresentação e discussão dessa morfologia do processo criador. Uma possível teoria da criação com base na semiótica de Charles S. Peirce, que teve como ponto de partida os estudos singulares de documentos de processos e, ao mesmo tempo, alimenta-se dessas mesmas pesquisas. São guias condutores flexíveis e gerais o suficiente para retornarem depois aos processos específicos. Semelhante à busca de Eisenstein (1987), procuramos por uma morfologia "volátil e não um cânone inflexível".[8]

Para desenvolver tais discussões, são estabelecidos diálogos entre pensadores da filosofia e da arte e os próprios artistas. Reflexões gerais que mantém diálogo permanente com os documentos dos artistas. Seus relatos, desse modo, trazem de volta a experiência múltipla e vívida que alimenta toda a reflexão teórica. Esses exemplos devem ser vistos como seleções feitas, daqueles considerados mais significativos para ampliar a compreensão sobre os aspectos do processo criativo, que estão sendo enfocados.

O *Gesto Inacabado* propõe-se a pensar o processo de criação artística, mas talvez vá além dos limites desse objeto específico. Pretendia, naquele momento, "oferecer mais do que um simples relato de uma pesquisa, mas uma possibilidade de se olhar para os fenômenos em uma perspectiva de processo". O livro, de certo modo, apresenta alguns instrumentos para uma teorização que se ocupa dos fenômenos em sua mobilidade.

Acredito que essas discussões tornaram-se fundamentais para pensarmos certas questões contemporâneas, que envolvem, por exemplo, a autoria e a intrincada relação obra ó processo. As reflexões teóricas que trazem essa perspectiva processual para a arte ultrapassam, portanto, os ditos bastidores da criação. Daí percebermos que estávamos diante de recursos teóricos para desenvolver uma crítica de processo, que parecia abranger mais do que a crítica genética. Muitas questões de extrema importância para se discutir a arte em geral e aquela produzida nas últimas décadas, de modo especial, necessitam de um olhar que seja capaz de abarcar este movimento.

Por um lado, para se aproximar, de modo adequado, da complexidade dos vínculos entre processo e obra, o crítico precisa de uma teorização que tenha como propósito a compreensão da construção artística, para se focar de modo mais acurado a natureza desses nexos.

Ao mesmo tempo, algumas obras, incluindo todo o potencial que as mídias digitais oferecem, parecem exigir novas abordagens. Para uma discussão aprofundada dessas obras processuais, o crítico necessita, como foi dito, dessa perspectiva crítica. Muitas dessas obras se dão no estabelecimento de relações, ou seja, na rede em permanente construção que fala de um processo, não mais particular e íntimo. Cada versão da obra pode ser vista de modo isolado, mas se assim for feito, perde-se algo que a natureza da obra exige. São obras que nos colocam, de algum modo, diante da estética do inacabado; nos incitam a seu melhor conhecimento e o conseqüente acompanhamento crítico dessas mutações.

Muitas dessas obras, por sua vez, exigem novas metodologias de acompanhamento de seus processos construtivos e não somente a tradicional coleta de documentos, no momento posterior à apresentação da obra publicamente, isto é, a abertura das gavetas dos artistas para conhecer os registros das histórias das obras. Muitos críticos de processos passaram a conviver com o percurso construtivo em ato. Algumas obras contemporâneas – mas não só – incitam, ou mesmo forçam, a constituição de novas metodologias para abordar seus processos de criação. Ao mesmo tempo, os resultados desses estudos mudam, de alguma maneira, os modos de abordá-las sob o ponto de vista crítico. A perspectiva processual, se levada às ultimas conseqüências, não se limita, portanto, a documentos já produzidos, que, portanto, pertencem ao passado das obras. Não se pode esquecer, no entanto, que a teorização, que essa crítica oferece, continua auxiliando a compreender os estudos sobre a história das obras entregues ao público.

[8] EISENSTEIN, Serguei. *Memórias Imorais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.93.

Assim, ao olhar retrospectivo da crítica genética, estamos adicionando uma dimensão prospectiva, oferecendo em abordagem processual. Surge, assim, o que venho chamando de crítica de processo. As questões artísticas, que mencionamos anteriormente, exigem, por sua vez, formas de desenvolvimento do pensamento que dêem conta de múltiplas conexões em permanente mobilidade. Foi assim que chegamos a uma crítica de processo que procura discutir as redes da criação.

Sem entrar no detalhamento dessas discussões sobre as redes da criação, ressalto apenas que para compreender os diálogos responsáveis pela criação parto das relações do artista com a cultura, para aos poucos chegar ao sujeito em seu espaço e seu tempo. É importante também discutirmos as questões relativas à memória, à percepção e aos recursos de criação, assim como a alguns modos de conexão das redes do pensamento em criação, ou seja, maneiras como se organizam as tramas do pensamento.

Coloco, a essa altura de minha discussão, uma pergunta que pode surgir diante do que está sendo proposto. Por que estudar processo de criação?

É importante contextualizar essa questão na perspectiva teórica adotada. Ao abordarmos o processo de criação como um processo sígnico (em termos peirceanos) estamos falando do inacabamento intrínseco a todos os processos, em outras palavras, o inacabamento que olha para todos os objetos de nosso interesse - seja uma fotografia, uma escultura ou um artigo científico - como uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado. Tomando a continuidade do processo e a incompletude que lhe é inerente, há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está por ser realizado. Sabemos que onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível. Não é possível falarmos do encontro de obras acabadas, perfeitas ou ideais. A busca, no fluxo da continuidade, é sempre incompleta e o próprio projeto que envolve a produção das obras, em sua variação contínua, muda ao longo do tempo. O que move essa busca talvez seja o desejo do encontro da obra que satisfaça plenamente. Neste contexto, não há uma separação entre processo e obra, o objeto assim como é entregue ao público é um momento desse processo, que pode teoricamente ser modificado a qualquer momento.

Já sob o ponto de vista dos estudos sobre os processos de criação, acredito que essa pesquisa, que se baseia na observação atenta e a interpretação dos documentos dos processos produzidos pelos próprios artistas, ao longo do percurso, amplie a compreensão desses percursos.

É importante ressaltar também que ao discutirmos a arte sob o ponto de vista de seus processos construtivos, abre-se a possibilidade de lidarmos com as relações entre arte e ciência sob outra perspectiva, na medida em que os estudos sobre processos de pesquisas científicas já estão sendo desenvolvidos. Em outras palavras, ao fazermos estudos comparativos entre pesquisas que se debruçam sobre documentos ou registros de processos de cientistas e artistas, acredito que será oferecida uma nova possibilidade de se pensar a relação entre ciência e arte, tão cara a tantos pensadores. A ênfase dada ao processo construtivo sugere, assim, uma porta de entrada para se examinar, sob outra perspectiva essas possíveis conexões. É interessante pensar que, como conseqüência dessa possível relação, estabelecemos um diálogo bastante fértil entre as discussões sobre a arte e aquelas sobre o conhecimento científico. Fugimos, assim, de visões segmentadas que se assentam em dicotomias, que não propiciam o enfrentamento da complexidade das relações entre esses dois campos. Ao mesmo tempo, ao colocarmos lado a lado os processos de construção dessas diferentes formas de representação (arte e ciência), fica implícita a visão da arte como conhecimento ou como outra forma de construção de conhecimento.

Ao mesmo tempo, esses estudos sobre a construção dos objetos estéticos ou sobre a gênese das formas artísticas estabelecem um interessante diálogo com as pesquisas sobre as morfogêneses na natureza.

Acredito que, sob a perspectiva dos estudos da arte, ao oferecer um outro modo de se aproximar das obras, pode-se dizer que os estudos sobre o processo adensam o conhecimento sobre esse objeto mostrado publicamente. Chega-se à obra de uma outra maneira. Ao comentar a exposição *Cildo Meireles: Algum desenho* (Centro Cultural do Banco do Brasil, RJ, 2005), onde foram expostos mais de 200 originais de desenhos do artista produzidos desde 1963, Maria Hirszman[9] fala da abertura de novas perspectivas de entendimento da obra de Cildo Meirelles.

De modo semelhante, Jean-Claude Bernardet[10], em seu artigo "O processo como obra", no caderno Mais ! da *Folha de S. Paulo*, comenta a instalação "A Respeito de Situações Reais" (no Paço das Artes, em São Paulo, em maio de 2003), do cineasta português Pedro Costa. Foi exposta parte do processo de criação do filme *No quarto de Wanda*: os copiões. A montagem da instalação alude a seus mecanismos de construção. O processo é tomado como obra. Segundo Bernardet, "a instalação permite reflexão sobre a relação entre obra e processo de criação". Ele destaca que os copiões expostos deixam de ser a "matéria-prima prévia à elaboração do filme, dado que já foi realizado, mas são como uma volta da matéria-prima após a construção das significações do filme". Para o autor, essas significações não são reencontradas depois de passar pela experiência da exposição. "Ficamos então nessa tensão entre a obra definitiva versus material bruto, que retorna afirmativo e se recusa a se dobrar a mecanismos de significação, pelo menos os do filme".

[9] HIRSZMAN, Maria. Arthur Luiz Piza em versão não oficial. *In*: *O Estado de S. Paulo: Caderno 2*. 08.03.2005. p. D3.

[10] BERNARDET, Jean-Claude. O processo como obra. *Folha de São Paulo: Mais !*, São Paulo, 13.07.2003.

Para nos aproximarmos mais do foco de interesse deste seminário, em meio a uma grande diversidade de documentos dos processos criativos, é interessante observar o recorrente acesso à fotografia, como um modo de artistas plásticos, escritores, cineastas etc., fazerem esses registros. Vemos, nessa perspectiva, a fotografia como instrumento de passagem, que se mostra indispensável para se lidar com a fugacidade do instante em tensão com a continuidade do processo. Em denso diálogo intersemiótico, inter-linguagens, a fotografia permeia muitos processos, trazendo em si a previsão de futuras alterações: o artista, por exemplo, fotografa obras em processo, sabendo, de certo modo, que aquela forma preservada nesses registros poderá ser modificada.

Como exemplo, temos uma foto de uma escultura, de Rodin (1982:37), em processo de criação, com indicações verbais para futuras adequações. A fotografia surge como linguagem de ligação entre dois momentos de escultura.

Ao mesmo tempo, a fotografia é muitas vezes explorada em seu potencial desencadeador de lembranças, sensações e pesquisas. Nesses casos a fotografia mostra que é, muitas vezes, detonadora de traduções intersemióticas internas aos processos, transformando-se, assim, em palavras, imagens em movimento, esculturas etc. A fotografia, como as anotações visuais, nesses casos, poderia ser vista também como o que Fausto Colombo[11] chama de lembranças materializadas.

John Berger[12], em seu ensaio sobre Degas, comenta os cavalos de bronze desse grande artista, produzidos entre 1866 e 1890. Ele ressalta que são esculturas que revelam uma intensa e lúcida observação. Ninguém, até aquele momento, havia feito cavalos com tanta fluência e maestria naturalista. Mas em 1888 há uma radical mudança qualitativa e, segundo Berger, essa data coincide com a descoberta de Degas das fotografias de Muybridge, que mostraram pela primeira vez como as pernas dos cavalos realmente se mexiam ao galopar e trotar.

Fica aqui a proposta de um interessante estudo futuro, para aqueles que se interessam sobre processos de criação: a fotografia como um meio de desenvolvimento do pensamento, ou seja, uma forma de mediação de um pensamento em construção.

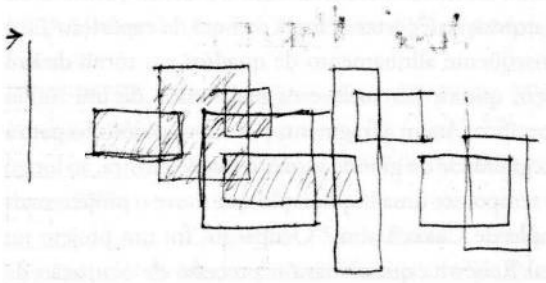
Para falar de alguns estudos sobre o processo de criação na fotografia, propriamente dita, vou me apropriar de duas instigantes dissertações defendidas sob minha orientação. A primeira é a de Henrique Siqueira sobre Caio Reisewitz e a segunda é de Daniel Cardoso sobre a fotografia de Carlos Fadon[13].

No caso de Caio Reisewitz, destaco uma discussão interessante que o acesso às anotações do fotógrafo viabilizou. Trata-se do estudo dos desenhos que fizeram parte da preparação de algumas exposições.

Devemos, antes de mais nada, ressaltar a importância da preparação e da montagem das exposições nesses processos, envolvendo tendências, escolhas e, o conseqüente, surgimento de critérios, que também fazem parte do interesse daqueles que se dedicam a esses estudos. Nesse contexto, foram encontrados, também, nos cadernos de Daniel Senise[14], desenhos referentes à preparação de exposições.

Passemos, agora, para algumas das anotações de Caio Reisewitz. Veremos que os esboços preparatórios das exposições *O real e o reflexo*, 2000 (SESC Pompéia, curadoria da Angélica de Moraes na exposição *Território Expandido II*), *Quadro Negro*, 2000 (Paço das Artes, 2000) e *Ocupação*, 2001 (Unidade Higienópolis do Museu de Arte Moderna de São Paulo, curadoria de Tadeu Chiarelli) nos proporcionam debates sobre algumas questões, que parecem ser alguns dos princípios direcionadores do processo criativo de Caio.

Em um primeiro momento, é interessante mencionar que em muitas das anotações é dado destaque para a preparação do direcionamento do olhar do espectador, como nas anotações, "vista das obras penduradas na parede vistas de frente" e "vista frontal da parede".



Desenhos preparatórios de Caio Reisewitz para a exposição *O real e o reflexo*

No caso da exposição *O olhar e o reflexo*, em meio à preparação de uma instalação que envolvia intensa fragmentação, há na sinalização, indicando algum tipo de seleção, a definição da futura mancha de imagem e a preparação de justaposições, também futuras. Seriam algumas delimitações que indiciavam o surgimento de imagens formadas pela luz. Pois, como H. Siqueira[15] descreve, a instalação era composta de chapas de acrílico, vidro e espelho que foram dispostos na margem do "córrego" de água do próprio espaço. Estes três materiais, mais a água, simulavam um sistema instável de base fotográfica, uma vez que propunha o fluir ou a reflexão da imagem, dependendo do posicionamento do olhar. É o conceito de fotográfico no sentido exato do termo: imagem formada pela luz.

[11] COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos: Memória Social e Cultura Eletrônica*. São Paulo: Perspectiva,1991.

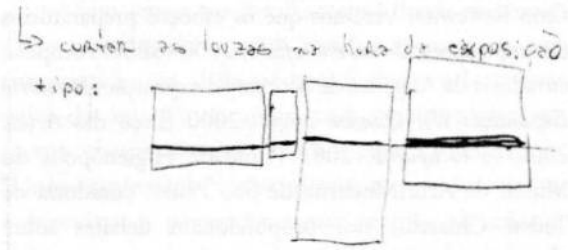
[12] BERGER, John. *The shape of a pocket*. New York: Vintage Books, 2003, p.64.

[13] Agradeço, de modo especial, a Henrique Siqueira e a Daniel Cardoso, por terem colocado a minha disposição suas pesquisas para esta apresentação. Agradeço, também, a Caio Reisewitz e Carlos Fadon que cederam seus documentos para o desenvolvimento dessas dissertações.

[14] Ver estudo mais amplo sobre os cadernos de Daniel Senise no artigo "Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras" (Salles, 2003).

[15] SIQUEIRA, José Henrique. *Caio Reisewitz: tendência ao grande formato na fotografia*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

A observação dessas exposições remete-nos a uma extremada fragmentação e, ao mesmo tempo, em alguns casos à ausência da fotografia, propriamente dita; os esboços, no entanto, apontam para uma tendência para o grande formato, que só virá a ser plenamente explorada mais tarde.



Desenhos preparatórios de Caio Reisewitz para a exposição *Ocupação*

No caso de *Ocupação*, Caio, em um dos esboços, levanta uma hipótese relativa ao uso das justaposições e testa esta hipótese. Em outra anotação, ele prepara também o olhar do espectador, mas, nesse caso, com o auxílio de um determinado uso da luz no futuro local da exposição ("cortar as luzes na hora da exposição") e o conseqüente alinhamento de quadros em torno de um traço, que os percorria e os relacionava de um modo específico. Assim a fragmentação intensa caminha para a integralidade do grande formato que se mostra, ao longo do tempo, ser uma inquietação que move o projeto mais amplo de Caio. Assim, "Ocupação" foi um projeto no qual Reisewitz questionava o processo de ocupação da Cidade de São Paulo e para levantar a discussão usou um dos elementos da composição fotográfica, o "plano infinito" da imagem, que, no caso de São Paulo é a sua linha do horizonte marcada pela Serra da Cantareira[16]. Não entrarei em detalhes sobre o diálogo de Caio com os artistas dos séculos XIX e XX, estudados por ele, por necessidade de delimitação do âmbito da minha discussão nesse momento.

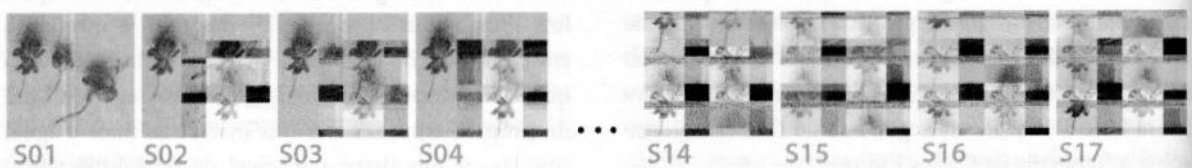
Os esboços são, deste modo, portadores dessa tendência para o grande formato que só será desenvolvida em exposições posteriores. Em outras palavras, poderíamos dizer que os desenhos contêm de forma embrionária a integralidade da imagem e as grandes dimensões. Seus documentos contam, assim, a história do grande formato de Caio. No auge da exploração pública da fragmentação, havia outra busca em elaboração, aparentemente, em direção oposta, preservada nas anotações. Sob esse ponto de observação, a fragmentação mostra-se como um campo de exploração da integralidade da forma.

Já no caso do trabalho sobre Carlos Fadon, ressalto dois aspectos que acredito ser de interesse para este debate.

A obra estudada foi *Ad Finem*. O artista partiu de 12 imagens geradas em suporte de base química, que depois receberam tratamento digital.

Ao longo do processo foram selecionadas 2 imagens. Em entrevista, foi explicitada a forte carga emotiva, associada à temática da foto, envolvida nessa seleção. A obra foi mostrada publicamente também em formato digital. Destaco esta questão porque a dissertação de Daniel Cardoso, antes de pensarmos sobre os resultados oferecidos em relação ao processo de criação de Fadon, de modo mais específico, já proporciou uma resposta definitiva à sempre decretada morte dos estudos genéticos no meio digital. Os documentos desse processo, em vez de serem encontrados nas pastas de plástico ou papelão, foram coletados nos arquivos do computador de Fadon.

Esse processo, como tantos outros neste meio, envolve questões semelhantes aos processos coletivos e àqueles que se caracterizam pela descontinuidade. Esses trajetos apontam para a necessidade de diálogo com especialistas de áreas diversas, gerando troca de experiências e, ao mesmo tempo, surgindo direcionamentos e critérios para os momentos de tomadas de decisão. Neste caso, estamos falando do diálogo de Fadon e o programador Carlos Freitas. Este foi responsável pela programação que viabilizou o desenvolvimento de filtros [Chaboo (erros)/Hermes (imagem) e Opus (impressão)] que passaram a ser definidores do modo como esse processo foi desenvolvido.



Alteração dos valores das variáveis de estado e da estrutura

Parte da obra *Ad finem* de C. Fadon

[16] SIQUEIRA, José Henrique. *Op cit.*

A lógica das programações envolvia elementos abertos, que se concretizaram como variáveis de desprogramação que não pudessem ser repetidas. Na busca por meios que oferecessem a possibilidade de não saber o que iria encontrar, ou seja, uma espécie de programação do acaso, ao programar um sistema aberto.

Estes filtros foram aplicados primeiro à série de 12 imagens escolhidas de início. Não obtendo resultados satisfatórios, foram selecionadas somente duas. Esses filtros atuaram como operadores que geram a estratégia de descontrole, possibilitando novas formas, que tendem para a desintegralização da imagem. Assim, Fadon buscou a desorganização da imagem – um processo de entropia – criando e convivendo com uma grande diversidade de estados daquela imagem, marcados pela perda de coerência formal. O fotógrafo salvou todas essas imagens, em um processo de geração de possibilidades.

Depois de um tempo, ao ser convidado para participar de uma exposição, apropriou-se desses arquivos, que passaram por um processo de edição, no sentido de uma re-organização ou montagem. Nesse momento, o processo de desorganização é revertido. Como diz Daniel Cardoso[17], a montagem inverte a flecha do tempo e recupera a organização. Ele parte da fragmentação e recupera a forma, na colocação da imagem selecionada no final de *Ad finem*.

Como vemos, trata-se de um processo caracterizado pela tensão entre opostos: na edição, vai da fragmentação, gerada pelo acaso programado, para a organização da imagem selecionada. Essa tendência é reforçada pela inserção da segunda foto selecionada no início do processo – a imagem de um relógio de algibeira. Tempo e memória – a do artista em diálogo com a do computador – são assim discutidos tanto nos critérios da edição, como sob o ponto de vista temático das imagens. Não entrarei, aqui, em detalhes interpretativos de minha parte, por não ser relevante nesta abordagem proposta. Estamos em busca dos critérios, das buscas, das indagações do artista, que tornam a construção de suas obras possível.

É interessante observar os diálogos estabelecidos por essas buscas de fotógrafos contemporâneos (ano 2000), no campo da tensão entre fragmentação e integralidade da imagem. Buscas que de algum modo dialogam, mas que, no entanto, encontram recursos ou procedimentos bastante específicos de concretização.

Tentamos, assim, apresentar os estudos sobre os processos de criação como uma possível metodologia de investigação para a fotografia, apontar para diálogos que esta crítica trava com outros modos de abordar a fotografia e propor algumas portas de entrada para a discussão da fotografia de Caio Reisewitz e de Carlos Fadon, sob a ótica de seus processos criativos.

Bibliografia complementar

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

JAKOBSON, Roman. *Poéticas em ação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

RODIN, Auguste. *Ugolin - Cabinet des dessins* - dossier 2. Paris: Musée Rodin, 1982

SALLES, Cecilia A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. "Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras". In: *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP*. 1 / 2, 2003.

_____. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.

Exposições

FADON, Carlos. *ad finem*. São Paulo: *Itaú Cultural*. 2000.,

GAUDI, Antoni. *Gaudi: A procura da forma*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles: Algum desenho*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2005.

PIZA, Arthur L. *Paraíso*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

REISEWITZ, Caio. *O real e o reflexo*. São Paulo, SESC Pompéia, 2000.

_____. *Quadro Negro*. São Paulo: Paço das Artes, 2000.

_____. *Ocupação*. São Paulo: Unidade Higienópolis do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001.

[17] CARDOSO, Daniel R. *[arte/comunicação]: processos de criação com meios digitais*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

Por uma fotografia produtiva: Moholy-Nagy e a nova visão[1]

Annateresa Fabris[2]

Resumo

Ao estabelecer uma diferença entre "reprodução" – repetição de relações já existentes – e "produção" – transformação criativa dos meios usados para finalidades reprodutivas –, Moholy-Nagy propõe um programa completo para a imagem fotográfica. Sua idéia de fotografia produtiva é discutida em vários artigos, além de ser o eixo central de sua criação fotográfica, a qual pode ser dividida em três grupos: 1) fotogramas: fotografias sem câmara; 2) fotoesculturas: fotomontagens; 3) fotografias propriamente ditas, nas quais são usadas as possibilidades criativas oferecidas pelo aparelho. Embora o artista defenda a existência de leis específicas para a fotografia, suas imagens revelam a existência de um diálogo constante com as linguagens artísticas contemporâneas, sobretudo Construtivismo e Suprematismo.

Palavras-chave: Moholy-Nagy; fotografia produtiva; fotograma; fotoescultura; Nova Visão.

I – Definindo a fotografia produtiva

Em julho de 1922, László Moholy-Nagy publica em *De Stijl* o artigo "Produção-reprodução"[3], no qual seu ponto de partida é uma visão biológica do ser humano. O homem, segundo o artista, que se inspirava nas teorias do biólogo húngaro Raoul Francé, é "uma síntese de todos os seus mecanismos funcionais"; é mais perfeito quando células e órgãos mais complexos são desenvolvidos até o limite de sua capacidade biológica. Alinhado às idéias de Francé que, em *A planta como inventor* (1920), defende a hipótese de que todo processo da natureza conduz a uma forma funcional[4], Moholy-Nagy desenvolve a idéia de que o aparato do ser humano "solicita ulteriores impressões novas, toda vez que algo novo é absorvido". Com base nessa idéia, postula não apenas a necessidade de novas experiências criadoras, como só reconhece valor à criação quando esta produz "relações novas, até então desconhecidas".

A partir dessas considerações, estabelece uma clivagem entre a "reprodução", isto é, a repetição de relações já existentes, e a "produção", ou criatividade produtiva, que deveria transformar todos os meios usados até aquele momento para finalidades reprodutivas. No caso da fotografia, trata-se de utilizar a sensibilidade luminosa da chapa para "receber e fixar fenômenos luminosos (momentos de jogos de luz), configurados por nós mesmos graças a dispositivos de espelhos ou lentes etc".

A proposta de um uso produtivo da fotografia é retomada e ampliada em "Luz – um meio de expressão plástica", publicado na revista *Broom* em março de 1923[5]. A afirmação de que a fotografia, desde Daguerre, foi usada como uma simples cópia da natureza, baseada nas leis da perspectiva, é seguida pela constatação do que ela poderia ter sido e pela antevisão de seus usos produtivos. Se as possibilidades de combinação da chapa fotossensível com a câmara escura tivessem sido exploradas ao máximo, teria sido possível trazer à luz "fenômenos imperceptíveis para o olho humano", só visíveis graças ao aparelho fotográfico, aperfeiçoando, desse modo, o órgão da visão.

A constatação de que a experiência intelectual complementa, espacial e formalmente, os fenômenos ópticos percebidos pelo olho a fim de integrá-los num todo compreensível, ao passo que o aparelho fotográfico reproduz a imagem puramente óptica, com suas distorções e escorços, é seguida por um programa de usos produtivos da fotografia. Moholy-Nagy enumera alguns deles: aplicação de misturas químicas para produzir efeitos luminosos imperceptíveis para o olho (raios eletromagnéticos e radiografias); construção de novos aparelhos com lentes e espelhos, capazes de cobrir o campo visual de todos os lados; uso de aparelhos baseados em novas leis ópticas, que poderiam eliminar a perspectiva; criação de composições luminosas, nas quais a luz é controlada e utilizada como um novo meio plástico, comparável à cor na pintura e ao tom na música.

Este último uso é exemplificado com experiências realizadas pelo próprio artista no laboratório, nas quais fora exercido um controle sobre a chapa fotossensível graças a lentes e espelhos e à passagem da luz por fluidos, ácidos, cristais, metais, vidros, tecidos etc. Dois tipos de imagem derivaram dessas experiências: a fotografia do direcionamento da luz filtrada, refletida ou refratada para uma tela; a fotografia sem câmara, resultante do encaminhamento direto do efeito luminoso para a chapa fotossensível, que será denominada fotograma.

II – O fotograma

Em termos compositivos, os primeiros fotogramas (1922) colocam-se sob a égide de Kurt Schwitters. Moholy-Nagy transpõe neles os valores estruturais das colagens *merz*, que se distinguiam pelo uso de materiais heterogêneos no interior de uma composição dominada por diagonais e efeitos de claro-escuro. O artista húngaro usa uma estrutura semelhante: linhas diagonais cruzam-se ou interpenetram-se, gerando contrastes luminosos. Lançando mão de tiras de papel e de pano e de objetos

[1]Investigação realizada com uma bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Agradeço a colaboração de Bernadette Panek e dos funcionários das seguintes bibliotecas: Mário de Andrade (Sala de Arte), Escola de Comunicações e Artes (USP), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (USP), Nina Kandinsky (Centro Georges Pompidou, Paris) e Nacional (Roma).

[2]Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

[3]MOHOLY-NAGY, László. "Production-reproduction". *In*: HAUS, Andreas. *Moholy-Nagy: photographs and photograms*. New York: Pantheon Books, 1980, pp. 46-47.

[4]MOHOLY-NAGY, László. *La nueva visión y Reseña de un artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1963, p. 47.

[5]MOHOLY-NAGY, László. "Light – a medium of plastic expression". *In*: Kostelanetz, Richard (org.). *Moholy-Nagy: an anthology*. New York: Da Capo Press, 1991, pp. 117-118.

variados, obtém uma imagem desmaterializada, na qual se impõe uma estrutura geométrica, apesar da presença de elementos por vezes reconhecíveis.

Ainda em 1922, surge a configuração básica do fotograma de Moholy-Nagy: luz brotando de um fundo escuro, espacialidade flutuante e forma não-objetiva. No ano seguinte, ao fornecer uma definição de fotograma, o artista deixa claro que se trata de uma forma produtiva de fotografia, por ser auto-significante e não ter relações com qualquer experiência anterior:

> A concretização dos fenômenos luminosos é peculiar ao processo fotográfico e a nenhuma outra invenção técnica. A fotografia sem câmara (a feitura do fotograma) reside nisso. O fotograma é uma realização da tensão espacial em preto-branco-cinza. Pela eliminação do pigmento e da textura, consegue um efeito desmaterializado. É uma escrita com a luz, autoexpressiva pelas relações contrastivas do preto mais escuro e do branco mais claro com uma modulação transitiva dos mais refinados cinzas. Apesar de não possuir um conteúdo representativo, o fotograma é capaz de evocar uma experiência óptica imediata, baseada em nossa organização visual psico-biológica[6].

A idéia central do fotograma, como mostram as imagens e a reflexão teórica do artista, reside na articulação espaciotemporal, baseada no controle da luz, que ativa o espaço ao passar ao redor ou através dos materiais, por um determinado tempo. Freqüentemente, a interação das formas não-objetivas é obtida pelo uso de diferentes fontes luminosas, cuja intensidade e direção pode ser variada ao longo do processo. Em alguns momentos, são empregadas fontes de luz móveis, o que faz com que as sombras passem continuamente sobre o papel. O espaço não existe antes de ser ativado pela luz. É seu fluxo lento que o produz, servindo-se dos materiais e dos objetos como moduladores. Ao se desmaterializarem, objetos e materiais deixam que a luz se propague num espaço até então inexistente, formado por sutis gradações de preto, branco e cinza[7].

Ao considerar o fotograma como resultado da manipulação da luz, Moholy-Nagy coloca em xeque o modelo óptico moderno, baseado na perspectiva. Se esta reduz a luz à geometria, privilegiando sua difusão ou radiação para delimitar o espaço visual[8], o artista, ao contrário, vê nela uma substância capaz de criar "o movimento no espaço, sem recorrer ao desenvolvimento direto de uma forma". O afastamento do modelo óptico consagrado é central nas considerações sobre o caráter diferencial da fotografia em geral e do fotograma em particular:

> Se, na fotografia, o aspecto principal não fosse o jogo mutável da luz (...), mas simplesmente a questão da projeção de objetos em sua aparência formal, então teríamos que considerar boa toda imagem plana, pobremente iluminada e cinza, na qual ainda fosse possível reconhecer um objeto. (...) Deve-se sublinhar que o instrumento essencial do processo fotográfico não é a câmara, mas a superfície fotossensível. As leis e os métodos fotográficos resultam especificamente da reação dessa superfície aos efeitos luminosos, influenciados, por sua vez, pelo material, claro ou escuro, polido ou bruto[9].

Ao abolir a câmara, o artista inscreve-se numa das vertentes da fotografia analítica, teorizada por Filiberto Menna. Segundo o autor, o fotógrafo que envereda por esse caminho evita a mediação dos códigos formalizados, introjetados pelo olho fotográfico, reduzindo o meio a seus dados mais simples: superfície fotossensível, luz e objeto, este último necessário para registrar o impacto entre os dois primeiros termos. A transformação do objeto num motivo luminoso não-figurativo gera uma relação óptica elementar, próxima dos postulados da pintura construtivista. O fotograma, por renunciar à condição denotativa, altera radicalmente o estatuto da fotografia, que se torna uma investigação lingüística de natureza analítica e auto-reflexiva[10].

A concepção do fotograma como um exercício programado com a luz permite compreender por que Moholy-Nagy o coloca na base de uma educação renovada, quando se transfere para os Estados Unidos, onde funda a Nova Bauhaus – Escola Americana de *Design* (1937). O currículo da escola de Chicago articulava-se em três eixos: aprendizagem do fotograma, "verdadeira chave para a fotografia"; construção de um modulador de luz, usando uma folha de papel branco e uma única fonte luminosa, cuja imagem deveria ser transposta para uma fotografia, a fim de registrar "uma série de gradações de preto, branco e cinza"; estudo da luz como um meio genuíno de expressão, que resultaria em diversas experiências com a imagem técnica (superposições, exposições múltiplas, provas negativas, solarização, fotomontagem e fotografia colorida) e com câmaras cinematográficas[11].

A importância da fotografia sem câmara como instrumento pedagógico para a configuração de uma nova visão é reafirmada em 1941, com a organização da exposição "Como fazer um fotograma". A estratégia utilizada por Moholy-Nagy e seus colaboradores era progressiva. Começava-se com a fotografia de objetos. Passava-se para a apresentação isolada desses mesmos objetos, de maneira a realçar a beleza dos reflexos, das sombras e das luzes. Prosseguia-se com fotografias de efeitos luminosos. Chegava-se finalmente ao fotograma, apresentado como "desenho luminoso", que poderia ser realizado em diversas técnicas (luz sobre uma superfície fotossensível; efeitos luminosos sobre papéis que podiam ser expostos ao sol e cianótipos; raios X sobre filmes radiográficos; solarização). Para evitar uma atitude casual em relação ao fotograma, o artista recomendava que os interessados constituíssem um dicionário de imagens, no qual os objetos seriam classificados de acordo com a própria capacidade de modular a luz.

[6] *Apud*: MOHOLY-NAGY, Sibyl. *Moholy-Nagy: experiment in totality*. Cambridge: The MIT Press, 1969, pp. 27-28.

[7] HAUS, Andreas. *Op. cit.*, p. 16; CATON, Joseph Harris. *The utopian vision of Moholy-Nagy*. Ann Harbor: UMI Research Press, 1984, p. 60; MOLDERINGS, Herbert. "Années-lumière d'une vie: le photogramme dans l'esthétique de László Moholy-Nagy". *In*: *László Moholy-Nagy: compositions lumineuses 1922-1943*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995, p. 9; Neusüss, Floris. "Du corps et des rayons". *In*: *Photogrammes*. Paris: Éditions Nathan, 1998, s. p.

[8] LEADER, Darian. *O roubo da Mona Lisa: o que a arte nos impede de ver*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005, p. 17.

[9] *Apud*: MOLDERINGS, Herbert. *Op. cit.*, p. 7; MOHOLY-NAGY, Lászlo. "Photography is manipulation of light". *In*: HAUS, Andreas. *Op. cit.*, p. 47.

[10] MENNA, Filiberto. *La linea analitica dell'arte moderna: le figure e le icone*. Torino: Einaudi, 1977, p. 60.

[11] *Apud*: TRAUB, Charles. "Photographic education comes of age". *Aperture*, New York, (87), 1982, p. 28. Para dados ulteriores, *vide*: MOHOLY-NAGY, Lászlo. *La fotografía en el estudio del diseño*. La Plata: Universidad de la Provincia de Buenos Aires, s.d. (apostila).

Depois de demonstrar a transformação em fotograma de uma série de objetos e materiais familiares, a exposição se encerrava com obras de Moholy-Nagy e de outros artistas, entre os quais Man Ray[12].

III – A fotoescultura

Uma segunda possibilidade produtiva da fotografia está na fotomontagem ou fotoescultura, apresentada em *Pintura fotografia filme* (1925) como "um método experimental de representação simultânea; uma interpenetração condensada de jogo visual e verbal. Inquietante união, que se nutre do imaginário, realizada pelo instrumento imitativo mais real". Três anos mais tarde, a fotoescultura ganha um tratamento bastante alentado no artigo "A fotografia é manipulação da luz"[13]. Nele, a associação entre fotomontagem e atitude produtiva é explicitada de saída, graças à idéia de que esse tipo de composição possibilitaria a transformação do "processo fotográfico imitativo numa obra significativa, criativa".

Interessado em defender o caráter específico de sua concepção de fotomontagem, Moholy-Nagy traça um contraponto entre a provocativa prática dadaísta e sua busca de uma "aparição organizada". "Em parte para surpreender, em parte para fazer uma demonstração, em parte para criar poemas ópticos", os artistas de Berlim colavam fragmentos de diferentes fotografias, conseguindo "um significado um tanto enigmático, difícil de deslindar" e dotado de um "efeito provocativo". Ao mostrarem cruamente o processo – "o corte bruto feito pelas tesouras" –, essas produções se aproximavam da música futurista, composta com fragmentos de barulho, que desejava transmitir "a experiência excitante do despertar de uma metrópole e coisas semelhantes". Na tentativa de conseguir a representação da simultaneidade, os fotomontadores dadaístas impuseram a si mesmos uma tarefa superambiciosa, que redundou em fracasso: a produção, com imagens estáticas, de um movimento cinético.

Diferentemente da visão dadaísta, a fotoescultura é "uma espécie de aparição organizada. Suas imagens têm um sentido bem definido e uma idéia central". Embora derive de diferentes superposições e inter-relações ópticas e intelectuais, proporciona uma visão clara da situação global. Seu efeito baseia-se na "penetração e fusão mútuas de conexões nem sempre visíveis na vida real", numa "compreensão, por intermédio da imagem, da simultaneidade dos acontecimentos". A apresentação da simultaneidade é, contudo, moderada: é "clara, composta lucidamente e usa os elementos fotográficos de maneira concentrada", longe de todo efeito perturbador. É por isso que o artista a define como uma "ginástica visual e mental", cujo resultado não é uma somatória, mas uma síntese, uma vez que as superposições e penetrações são formadas por "associações intelectuais" e pelo "senso de visão".

Portadora de diferentes significados, a fotoescultura pode ser blasfema e jocosa, rude e arguta, trágica e séria. A variedade de combinações que ela possibilita repousa na presença de elementos fotográficos e de linhas e outros complementos, da qual derivam "tensões inesperadas", cujo significado excede o das partes isoladas. Acreditando que seria quase impossível conseguir resultados semelhantes apenas com o desenho ou a pintura, Moholy-Nagy credita à fotoescultura a criação de uma "curiosa unidade", que se movimenta em "veredas opticamente determinadas", como se estivesse em "trilhos de idéias".

Num artigo publicado em 1927, "A fotografia na publicidade"[14], o artista havia esclarecido com outros argumentos o que perseguia com a nova técnica:

> Meu objetivo é produzir fotoesculturas que – embora compostas com várias fotografias (copiadas, coladas, retocadas) – criem o efeito controlado e coerente de uma única imagem, equivalente a uma fotografia (com câmara escura). Esse método permite-nos representar uma super-realidade aparentemente orgânica. (...) Com o desenvolvimento e a mecanização da técnica, a fotoplástica, ao lado da fotografia direta eliminará, provavelmente, todos os vários tipos de pintura manual-imitativa.

O comentário sobre *Leda e o cisne* (1925), apresentado em "O espaço-tempo e o fotógrafo" (1942)[15], é uma boa introdução à concepção de fotoescultura:

> Elementos lineares, estrutura simples, close-up e figuras isoladas são os elementos de uma articulação espacial. Colados numa superfície branca, esses elementos parecem estar embutidos no espaço infinito, com uma articulação clara de proximidade e de distância. A melhor descrição de seu efeito estará, talvez, em afirmar que cada elemento é colado em painéis verticais de vidro, colocados, numa série infinita, um atrás do outro.

Moholy-Nagy, com efeito, integra as imagens fotográficas numa estrutura geométrica despojada, dotada freqüentemente de múltiplos pontos de fuga, próxima das experiências com fotomontagem realizadas por El Lissitzky entre 1921 e 1922. Nas ilustrações para o livro de Ilya Ehrenburg, *6 contos com finais fáceis*, o artista soviético integra desenho, aquarela e fotografia num espaço abstrato, que se inspira na estrutura do *Proun*. A inserção da imagem fotográfica num espaço aéreo, determinado por relações de planos e formas geométricas, confere àquele uma dimensão mais concreta, próxima da vontade de El Lissitzky de transformação da vida cotidiana. O predomínio da composição oblíqua imprime dinamismo à imagem, que parece flutuar no espaço, totalmente liberta do peso material, como no caso de *Esfera preta*. O caráter estranho dessa fusão de elementos abstratos e concretos, que acaba conferindo um aspecto tridimensional a uma superfície bidimensional, está presente nas fotoesculturas

[12] NEUSÜSS, Floris; HEYNE, Renate. "De Berlin à Chicago: réflexions critiques et esthétiques à propos des photogrammes de László Moholy-Nagy". *In*: *László Moholy-Nagy: compositions lumineuses* 1922-1943. *Op. cit.*, p. 21.

[13] MOHOLY-NAGY, László. *Pittura fotografia film*. Torino: Einaudi, 1987, p. 34; "Photography is manipulation of light". *Op. cit.*, p. 49.

[14] MOHOLY-NAGY, László. "Photography in advertising". *In*: PHILLIPS, Christopher (org.). *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, p. 92. De acordo com Phillips, o artista havia proposto o termo "fotoescultura" para sublinhar a maleabilidade compositiva da técnica.

[15] MOHOLY-NAGY, László. "Space-time and the photographer". *In*: KOSTELANETZ, Richard (org.). *Op. cit.*, p. 65.

e Moholy-Nagy, que deve ter visto as ilustrações do livro de Ehrenburg, publicado em Berlim, em agosto de 1922.

A composição do artista húngaro é, porém, mais concisa. Se El Lissitzky integra um *Proun* com uma imagem fotográfica, Moholy-Nagy, ao contrário, lança mão de um espaço fluido claro, no qual notações discretas de linhas, eixos e círculos sugerem um efeito de profundidade. A imagem fotográfica, nesse contexto, desempenha o papel de ativadora do espaço, no qual parece freqüentemente flutuar ou sugerir uma visualidade simultânea. Embora a estrutura geral das fotoesculturas responda à vontade de oferecer ao espectador uma percepção inteligível, seus significados nem sempre são imediatamente decodificáveis.

IV – A fotografia e a nova visão

As possibilidades de uma nova visão, isto é, de uma organização da percepção da realidade diferente da proposta pela pintura, estão também na fotografia com câmara, quando usada de maneira produtiva. O aparelho fotográfico, segundo Moholy-Nagy, é portador de capacidades surpreendentes: nenhum meio manual é capaz de fixar a realidade do mesmo modo que a objetiva ou captar o movimento em sua essência. As possibilidades de distorção oferecidas pela lente da câmara – ângulo superior, ângulo inferior, escorço – fornecem uma visão óptica sem preconceitos, "coisa que nossos olhos, vinculados a leis associativas, não conseguem fazer"[16]. Graças à fotografia, é possível perceber as leis constitutivas da imagem óptica, deixando de lado a experiência intelectual e associativa, a fim de constituir um novo sistema de relações espaciais com os dados mínimos da visão.

Para que a fotografia seja produtiva, torna-se necessário dissociá-la das formas tradicionais da pintura, às quais esteve sujeita até as primeiras décadas do século XX, e reconhecer que seu princípio básico reside na luz como criadora de formas. Observando a breve história da imagem técnica, o artista localiza seus melhores resultados naqueles campos em que foi utilizada "sem ambição artística". Por isso, não importa determinar se ela é capaz de produzir arte: suas "próprias leis fundamentais, e não as opiniões dos críticos de arte, fornecerão a única medida válida para seu futuro". No intuito de esclarecer a verdadeira natureza da imagem técnica, Moholy-Nagy estrutura uma primeira fenomenologia da visão fotográfica em *Pintura fotografia filme*. Suas sete possibilidades de aplicação são acompanhadas de exemplos pontuais:

1 – registro de situações, de realidade;

2 – associação e projeção de imagens superpostas ou aproximadas uma da outra; penetração, concentração de cenas a serem organizadas; elementos surreais, utopia e brincadeira;

3 – retratos ao mesmo tempo objetivos e expressivos;

4 – instrumento publicitário; cartaz; propaganda política;

5 – meio para criar livros fotográficos; tipofoto;

6 – meio para criar projeções luminosas absolutas, não objetuais, planas ou espaciais;

7 – cinema simultâneo etc[17].

As possibilidades que a fotografia oferece à visão são retomadas em outros escritos. Em "Fotografia sem precedentes" (1927)[18], os novos elementos da prática fotográfica resultam numa listagem de sete ítens: 1 – vistas inusuais obtidas pelo posicionamento oblíquo da câmara ou apontando-a para cima ou para baixo; 2 – experimentos com vários sistemas de lentes, de maneira a mudar as relações familiares para a visão normal e a distorcê-las, eventualmente. Disso deriva um paradoxo: "a imaginação mecânica"; 3 – cercamento do objeto; 4 – novos tipos de câmara, que evitem o efeito de escorço da perspectiva; 5 – adaptação das experiências com raios X (falta de perspectiva e penetração); 6 – fotografias sem câmara; 7 – verdadeira sensibilidade cromática.

A versão definitiva das possibilidades da nova visão é redigida em 1932 e publicada quatro anos mais tarde em *Telehor*[19]. A fenomenologia visual de Moholy-Nagy abarca oito categorias:

1 – visão abstrata: registro direto de formas produzidas pela luz, fotograma, "que capta as gradações mais delicadas dos valores luminosos, tanto em claro-escuro quanto coloridos";

2 – visão exata: fixação normal da aparência das coisas (reportagem);

3 – visão rápida: fixação do movimento no menor espaço de tempo possível (instantâneo);

4 – visão lenta: fixação do movimento num espaço de tempo mais longo (rastros luminosos deixados, à noite, pelos faróis dos carros; exposição prolongada);

5 – visão intensificada: microfotografia; filtrofotografia (a variação da composição química do papel fotossensível permite aumentar as potencialidades fotográficas na revelação de paisagens distantes envoltas em neblina ou nevoeiro e em exposições na mais completa escuridão);

6 – visão penetrante: radiografia;

7 – visão simultânea: superposições transparentes, das quais derivará o futuro processo da fotomontagem automática;

8 – visão distorcida: uso de lentes dotadas de prismas e de espelhos refletores; manipulação mecânica e química do negativo depois da manipulação.

O interesse pela objetividade da fotografia é paralelo, em Moholy-Nagy, à busca de definição de uma composição criativa, ou seja, de uma representação que não se limite a ser uma "cópia" da natureza. As categorias de "fotogenia" e "fotocriação" são usadas por ele para discutir os diferentes aspectos da imagem técnica. A "fotogenia" – o ilusionismo tradicional acrescido de

[16] MOHOLY-NAGY, László. *Pittura fotografia film. Op. cit.*, p. 5.

[17] MOHOLY-NAGY, László.. "Del pigmento a la luz". *In*: FONTCUBERTA, Joan (org.). *Estética fotográfica: una selección de textos.* Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 194; *Pittura fotografia film. Op. cit.*, p. 34.

[18] MOHOLY-NAGY, László. "Unprecedented photography". *In*: PHILLIPS, Christopher (org.). *Op. cit.*, pp. 84-85.

[19] MOHOLY-NAGY, László. "A new instrument of vision". *In*: KOSTELANETZ, Richard (org.). *Op. cit.*, p. 52. *Vide* também: MOHOLY-NAGY, László. "Del pigmento a la luz". *Op. cit.*, p. 193.

fascínio – explicita-se em formas contínuas, texturas ricas, transparências, superfícies brilhantes e estruturas essenciais. A "fotocriação" não implica apenas um ato de seleção no mundo visual, mas também a produção de situações e o uso de artifícios dotados de "expressão fotográfica". No âmbito da "fotocriação" cabem tanto técnicas como o fotograma, a superposição, a fotomontagem, o uso de prismas e negativos, as distorções mecânicas e químicas, quanto a exploração do fantástico, do sonho e do supra-real, numa analogia com o processo da escrita automática e a valorização da atividade onírica, apregoados pelos surrealistas[20].

Moholy-Nagy trabalha também com uma característica intrínseca da fotografia, a série, concebida como seqüência de imagens de um mesmo objeto. Vê nela "a culminação lógica da fotografia" pelo fato de não ser uma imagem única e não poder ser apreciada com os cânones da estética pictórica. A imagem isolada

> perde sua identidade para converter-se num detalhe de montagem, num elemento estrutural essencial ao conjunto, que é o objeto em si. Nessa sucessão de partes separadas, mas inseparáveis, uma série fotográfica pode converter-se, ao mesmo tempo, na arma mais poderosa e na poesia mais terna[21].

A reflexão contínua e sistemática sobre a imagem técnica leva Moholy-Nagy a definir com precisão a idéia de "qualidade fotográfica". Associada com a imagem em preto e branco, ela consiste na interdependência entre luz e sombra e no acréscimo de possibilidades expressivas proporcionado pela iluminação artificial. Um dos "materiais" fundamentais da fotografia reside numa grande variedade de gradações tonais, situação que permanece válida mesmo quando são usadas películas coloridas[22].

A centralidade conferida à luz não é exclusiva da poética de Moholy-Nagy. Se as pinturas com transparências realizadas no começo da década de 1920 são o marco inicial de sua trajetória sob o signo luminoso, não se pode esquecer que ele estende essa questão para outros movimentos da arte moderna, cujo interesse pela projeção, pelo movimento e pela interpenetração da cor e da luz atribui à cinematografia e, em parte, à fotografia. Por isso, não admira que a "superfície lisa, branca" de Malévitch (*Quadrado branco sobre fundo branco*, 1918) seja considerada uma "tela cinematográfica em miniatura", o "plano ideal para os efeitos dinâmicos de luz e sombra que, surgidos do ambiente ao redor, recaíam sobre ela"[23].

A percepção de uma nova realidade, na qual a mecanização desempenha um papel fundamental, leva-o a proclamar a necessidade de novos códigos estéticos e da adoção de novas técnicas:

> Minhas experiências fotográficas e, particularmente os fotogramas, ajudaram a persuadir-me de que mesmo a mecanização total da técnica pode não ser um perigo para sua essência criadora. Comparados com o processo de criação, os problemas de execução são importantes só porque a técnica adotada – seja normal ou mecânica – deve ser plenamente dominada. Os fotogramas, a fotografia, a cinematografia, e outras técnicas projetivas demonstram isso claramente. Pode acontecer que, um dia, a pintura de cavalete deva capitular diante dessa expressão visual radicalmente mecanizada. A pintura manual poderá preservar sua significação histórica, porém, mais cedo ou mais tarde, perderá sua exclusividade. Numa era industrial como a nossa, a diferença entre arte e o que não é arte, entre artesanato manual e tecnologia mecânica já não é absoluta. A pintura, a fotografia, a cinematografia e os efeitos de luz já não podem ser separados zelosamente uns dos outros[24].

Essa declaração pode ser interpretada como um resumo eficaz da postura do artista, interessado antes nos jogos de circulação e intercâmbio entre as práticas artísticas do que na superação dialética de um meio pelo outro[25]. Se ele não decreta a morte da pintura, sua reflexão, contudo, traz a marca do impacto provocado pela irrupção da máquina no âmbito da arte, com a conseqüente transformação operacional das técnicas, a constituição de uma nova recepção perceptiva e imaginativa, a conversão da obra numa forma de conhecimento peculiar, o estabelecimento de um outro tipo de relacionamento com o público.

V – Moholy-Nagy, Walter Benjamin e as contribuições da imagem técnica

Nesse sentido, é possível propor um paralelo entre suas idéias e sua prática fotográfica e algumas das teses de Walter Benjamin sobre as formas modernas de expressão artística. Embora o autor só se refira explicitamente a Moholy-Nagy numa passagem de "Pequena história da fotografia", é inegável que algumas de suas considerações estão muito próximas das do artista húngaro, a começar pela idéia de uma profunda transformação da percepção graças ao uso dos meios técnicos. A câmara capta imagens inapreensíveis pelo olho natural, obrigado a identificar-se com o dispositivo tecnológico. Aspectos do movimento, configurações estruturais, tecidos celulares, universos de imagens "que habitam o microscópio, observáveis, mas dissimuladas o bastante para encontrarem um esconderijo nos sonhos de olhos abertos", desvelam a existência de uma outra dimensão da realidade: o "inconsciente óptico", revelado pela câmara, que pode ser assimilado ao "inconsciente instintivo", o qual vem à luz graças à psicanálise[26].

É difícil não vislumbrar nessas considerações uma semelhança com a defesa, por parte de Moholy-Nagy, da especificidade da fotografia, dotada de um poder visual mais intenso ou maior (em relação aos olhos) em termos espaciais e temporais. Se o artista não coloca em pauta a problemática da aura, sua defesa da série é, porém, uma contribuição para a discussão de uma

[20] MOHOLY-NAGY, Lászlo. *Pittura fotografia film. Op. cit.*, p. 7; *Vision in motion*. Chicago: Paul Theobald, s.d, pp. 208-210.

[21] MOHOLY-NAGY, Lászlo. "Del pigmento a la luz". *Op. cit.*, p. 195.

[22] MOHOLY-NAGY, Lászlo. *Vision in motion. Op. cit.*, p. 178.

[23] MOHOLY-NAGY, Lászlo. *La nueva visión y Reseña de un artista. Op. cit.*, pp. 69-70.

[24] Idem, p. 142.

[25] BAQUÉ, Dominique. "Écritures de la lumière". *In*: MOHOLY-NAGY, Lászlo. *Peinture photographie film et autres écrits sur la photographie*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1993, p. 15.

[26] BENJAMIN, Walter. "Piccola storia della fotografia". *In*: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1974, pp. 62-63; "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". *In*: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 29.

percepção totalmente moldada pela técnica, próxima da idéia benjaminiana de que, no filme, "não se pode captar nenhuma imagem isolada sem se levar em conta a sucessão de todas as que a precedem"[27].

Uma terceira possibilidade de aproximação entre as duas posturas pode ser localizada na função cognitiva atribuída à fotografia. Para Moholy-Nagy, o fotógrafo tem uma tarefa essencial a desempenhar: elevar suas imagens à objetividade, de maneira a expressar "a estrutura construtiva de nossa civilização em vez de submergir no caos de um milhão de detalhes. Assim, o fotógrafo levará às massas uma visão nova e criativa. Essa será sua significação social". Benjamin, por sua vez, atribui à fotografia um efeito de choque, capaz de "frear no observador o mecanismo da associação", apontando para uma metamorfose antropológica da percepção, que não deixa de avizinhar-se de uma função política. Enquanto elemento cognitivo, cabe a ela, naquele "teatro do crime" (político), que são as cidades modernas, "revelar a falta e designar o culpado", fazendo do fotógrafo o "sucessor dos áugures e dos áuspices"[28].

É significativo que, para sublinhar o aspecto inovador da fotografia em termos de conhecimento, o filósofo recorra a uma afirmação (sem crédito no texto) do artista sobre a necessidade de uma nova concepção de alfabetização, que alia o conhecimento da imagem técnica ao domínio da escrita ("O analfabeto do futuro desconhecerá, da mesma maneira, o uso da câmara e da caneta"). Benjamin efetua uma mudança significativa no pensamento de Moholy-Nagy, ao criar uma associação absoluta entre analfabetismo e desconhecimento da fotografia: "Não quem ignora o alfabeto, e sim quem ignora a fotografia – foi dito – será o analfabeto do futuro"[29]. A que atribuir essa transformação? Ao receio de que a fotografia não traga em si toda a informação necessária, devendo lançar mão da legenda, que acaba por inclui-la "no âmbito da literalização de todas as relações de vida", pois sem ela corre o risco de ser aproximativa? Uma outra resposta pode ser encontrada em Pierre Missac, para quem o filósofo considera a fotografia como um substituto da escrita. Se o futuro analfabeto é aquele que não sabe fazer uso da foto, a mesma consideração se aplica ao escritor, que "deveria aceitar ser um fotógrafo: uma tarefa que Benjamin retoma em parte por sua conta, quando se propõe, como sabemos, não mais dizer, mas apenas mostrar"[30].

Moholy-Nagy, apesar de não esposar a plataforma marxista, acredita que cabe ao artista ajudar na construção de uma sociedade coletiva, conferindo à fotografia um papel determinante: libertar a humanidade das limitações de uma percepção codificada, tornando visível a possibilidade de uma nova realidade. Num artigo publicado em 1932, "Pintura e fotografia"[31] , as duas modalidades, reconduzidas a um denominador comum – criação óptica – são apresentadas como possibilidades de contraponto crítico ao uso antibiológico da tecnologia pelo capitalismo. As obras ópticas são "um dos instrumentos educativos inconscientes, não-intencionais, que estamos experimentando para preparar uma forma de consciência apropriada para a sociedade do futuro". O artista não propõe um alinhamento à concepção da arte como propaganda política, pois acredita que tais obras podem propiciar uma "ativação das energias do inconsciente através do órgão óptico do olho". Mesmo reconhecendo que suas idéias não são compartilhadas pelos ativistas políticos, que rotulam as obras ópticas de "estéticas", Moholy-Nagy é firme em sua defesa da arte como instrumento de "preparação inconsciente" para o momento em que o sistema capitalista entrar em colapso, pois acredita que a reconstrução da sociedade requererá uma série de caminhos, entre os quais a experiência, baseada nos sentidos.

[27] BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". *Op. cit.*, p. 19.

[28] MOHOLY-NAGY, László. "Space-time and the photographer". *Op. cit.*, p. 64; BENJAMIN, Walter. "Piccola storia della fotografia". *Op. cit.*, p. 77.

[29] MOHOLY-NAGY, László. "A new instrument of vision". *Op. cit.*, p. 54; BENJAMIN, Walter. "Piccola storia della fotografia". *Op. cit.*, p. 77.

[30] BENJAMIN, Walter. "Piccola storia della fotografia". *Op. cit.*, p. 77; MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 119. Cf. também ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Bauru: EDUSC, 2003, p. 211.

[31] MOHOLY-NAGY, László. "Painting and photography". *In*: PASSUTH, Krisztina. *Moholy-Nagy*. London: Thames & Hudson, 1987, pp. 318-319.

O **Boletim número dois** foi produzido pelo Grupo de Estudos
do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia da ECA/USP, em São Paulo, com fontes
Trebuchet MS e Garamond, entre novembro de 2006 e abril de 2007.

imprensaoficial

500 exemplares

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação - ECA/USP

Boletim / publicação do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa de Arte &
Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo. -- Ano 2, n.2 maio 2007). -- São Paulo :
ECA/USP, 2007-
108p ; 28,5 cm

Anual
ISSN 1981-1349

1. Arte 2. Fotografia I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.
Departamento de Artes Plásticas

CDD – 21 ed. - 700

Realização:
Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia do
Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP